

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الأولى - العدد الثاني - صيف ١٣٩٠ ش / حزيران ٢٠١١ م

اللغة العربية؛ مكانتها وقضاياها اللغوية

حمزة أحمد عثمان*

الملخص

إن اللغة مرآة حال الأمة وسجلّ مفاخرها والشاهد على مجدها في المجالات الاجتماعية والأدبية والسياسية والإدارية، تعرّ بعزة أمتها وتذلّ بذلتها. إنها أداة التفاهم والتعاون والتعايش بين الشعوب، وإنّ الدول الراقية تحاول بكلّ ما في وسعها لنشر لغاتها وتقويتها بين الشعوب. نتحدث في هذه المقالة عن مكانة اللغة عند أصحابها، وأهمية اللغة العربية من حيث التناسب بين اللفظ والمعنى واتساعها. وعن النظريات المختلفة حول نشأة اللغة، وهل أنها تواطؤ واصطلاح بين البشر أم توقيف أى وحى وإلهام، ونبحث أيضاً عن أقسام اللغة الأصلية، وطبقاتها من حيث التكوين، وهل إنها وضعت كلّها في وقت واحد أم وضعت متتابعة، وكذلك نشير إلى عصمة أو عدم عصمة الأعراب الجاهليين عن الخطأ، وفيه إشارة موجزة إلى المنازعات التي حدثت بين نحويي البصرة والكوفة.

الكلمات الدلّلية: اللغة، طبقات اللغة، اللغة العربية، الأعراب الجاهليون، البصريون، الكوفيون.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية في گرمسار - أستاذ مساعد.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادى نظرى منظم.

H.Ahmadosman@yahoo.com

تاريخ القبول: ١٣٩٠/٤/١٢ هـ. ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٣/١٢ هـ. ش

المقدمة

استوفت كل أمة نصيبها من الحكمة والخبرة، وكانت على جانب من الكياسة وحسن السياسة تحرص بكل جد على أن يكون للغتها المقام الأرفع بين سائر اللغات، ولا تترك وسيلة إلاّ يتوسل بها لاستمالة الشعوب إلى ارتياد مَشرعها، ولا تبخل بشئ مما عندها في سبيل تعزيزها ونشر لوائها بين الأمم، ولأجل الوصول إلى هذا الهدف تعقد المجامع اللغوية والندوات العلمية، وتفتح المعاهد لتعليم لغتها وتقويتها حتى في غير بلادها، لتَشوِّق الطلاب إليها ونشر أفكار شخصياتها العلمية وآثار أدبائها وشعرائها. ولا شك في أن اللغة أهم وأمتن الصلة بين قلوب بنيها لصيانة قوميتهم وحفظ جامعيّتهم، وأقوى رابطة بين الأمم التي تتفق لغتها وتختلف سياساتها. ولقد بذل الفاتحون طوال العصور جهودهم في سبيل نشر لغاتهم في البلدان التي سيطروا عليها، كما بذلوا الجهد لتعلّم لغات شعوب تلك البلدان، كي يسهل لهم التعاون والتفاهم والتعايش معها، وإنّ صفحات التاريخ مليئة بما يؤيد هذه الحقيقة، وإن الأمم ليست أعنى باقتصادها منها بمنصرة لغاتها. إنّ الذي يتيح له الفرصة لتفقّد العواصم العريقة في الحضارة ويخالط أبنائها يرى أنهم يفتخرون بلغاتهم ويحاولون تحبيبها إلى الأقوام الأخرى، وهم حريصون أشدّ الحرص على شرفها، ولا يطيقون أن ينال منها نائل، ولا يصبرون على كلمة سوء من الآخرين يسلقون بها لغتهم ويحطّون من شأنها. وليس غريبا أن يكون للغات هذه الأهمية ورفعة الشأن، فإن اللغة مرآة أحوال الأمة ومقياس مدنيّتها، وسجل تأريخها ومفاخرها ومآثرها، ومستودع علومها وفنونها، ومجلّة عاداتها ونزعاتها والشاهد على ما كانت عليه من المجد والعزّة، والناطقة بما تفرّد به كتابها ونوابغها، وتُحدّث عن شؤونها الاجتماعية، والأدبية، والإدارية، والسياسية. ومن الطبيعي أن اللغة تتبع أمّتها في العزّة، والدلّة، والحياة، والموت؛ فإذا كانت الأمّة عزيزة قوية رفيعة الراهية، فإنّ لغتها تعزّز بعزّها، وإذا كان الأمر على العكس فعلى العكس، والدهر ينسج لكليهما كفنا ويدفنهما في جدث واحد، فاللغة تابعة لأهلها تنقرض بانقراض أهلها وتحيا بحياتها، فإذا نظرنا إلى اللغات الميتة كالآشورية، والبابلية، والفينيقية، والحميرية أو التي أودعت في بطون الصحف ولا يتكلّم بها الآن أحد ولم يبق

لها كيان ولا يتحرك بها لسان، كاليونانية القديمة أو اللغات التي تلقن في بعض الجامعات ولا يتداولونها إلا في العلوم العالية، فإن مرجعها في ذلك هو انقراض أهلها، فانقرضت بانقراضه. وليس السبب في ذلك قصور تلك اللغات عن سد حاجات أقوامها فإن من بينها ما هي أدت خدمات عظيمة، وقد أشار إلى ذلك البستاني حيث يقول: ولا يسعنا أن نعزو دثور تلك اللغات إلى كونها عقيمة أو جامدة أو قاصرة عن سد حاجات أهلها، فإن اليونانية القديمة أوسع اللغات مادة وأطوعها تصريفا وأغناها تعبيراً وأقيسها تقريعا، وقد أدت ولا تزال تؤدي لجميع اللغات التي تشعبت عنها خدمة جليلة شعر بها كل من له إلمام بإحداها ولا سيما من حيث المستحدثات والمكتشفات العصرية في شتى العلوم والفنون، فهي بلاريب أشبه بمعدن بعيد الغور يستخرجون ما يفتقرون إليه من الأوضاع لكل ما يجد عندهم من المعاني الحديثة، ومع كل هذه المحاسن الروائع فقد لحقت بغيرها من اللغات بعد أن أدارت الدائرة على قومها وغلبوا على أمرهم. وكان فلاسفتها العظام، وخطباؤها المفوهون، وشعراؤها المبدعون أعجز من أن يصونوا كيانها بما خلفوه من العقود الشعرية، والخطب العسجدية، والمقالات الجمانية. وكذا كان مصير اللاتينية التي جاءت عقيبتها، فإنها بعد أن رفع أبنائها راية مجدهم ومهابتهم في الخافقين، وبعد أن دوخوا أمما عديدة، وافتتحوها ما شاؤوا من الممالك المنيعه، وصفت لهم الأيام قرونا في قرون، عادت فنزعت من أيديهم ما جادت به عليهم وناصبتهم العدا. (البستاني، ١٩٩٢م: ٧) وتجدر الإشارة هنا إلى اللغة العربية، فإن أهلها وإن فقدوا سيادتهم، فهي لا تزال من اللغات الحية والمهمّة في العالم، تغالب اللغات التي تنازعها البقاء، ويرجع ذلك إلى الفضل والمزايا والخصائص الرائعة التي أفردتها الله بها سبحانه وتعالى، ويكفيها أن يكون القرآن الكريم مجنّاً لها يحفظها ويردّ عنها السهام التي تُصوّب إليها من قبل ذوى الغايات.

اللغة: اللّسن، وحدّها أنها أصوات يعبرُ بها كل قوم عن أغراضهم، وقيل: ما جرى على لسان كل قوم، وقيل: الكلام المصطلح عليه بين كل قبيلة، وقيل: اللفظ الموضوع للمعنى، وهي فعلة من لغوت، أى تكلمت، أصلها لغوة ككرة وقلة وثبة، كلها لاماتها

واوات، وقيل أصلها لُغَى أو لُغُو، فحذف لامها وعوض عنها بالتاء. ولا يبعد أن تكون مأخوذة من «لوغوس» باليونانية، ومعناها الكلمة، وجمعها لُغَى مثل بَرَة وبُرى، ولُغات ولُغون، والنسبة إليها لُغَوَى بضم اللام. وعُرِفَ علمُ اللغة بأنه معرفة أوضاع المفردات. والكتب التي تبحث عن تلك الأوضاع يقال لها المعاجم أو المعجمات جمع معجم، وأهل زماننا يسمونها بالقواميس. (البستاني، ١٩٨٧م، مادة لغا؛ وأقرب الموارد: مادة لغو) وتنقسم اللغة من حيث أصلاتها إلى أقسام، أهمها: السامية والآرية. فالسامية يرتقى نسبها إلى سام بن نوح (ع)، وأشهرها من اللغات الحية: العربية، والعبرانية، والسريانية، والكلدانية، والحبشية. ومن اللغات التي دارت عليها الدوائر: البابلية، والفينيقية، والحميرية، والنبطية. وأما اللغات الآرية، فهي ترجع إلى أصل واحد هو اللغة الهندية القديمة وتعرف بالسنسكريتية، ومن سلالتها البهلوية، والصقلية، والجرمانية وما تفرع عنها من اللغات، كالإنجليزية والألمانية، والفرنسية، والإيطالية، والإسبانية، وغيرها من اللغات العصرية الحية، وبقي طائفة ثالثة من اللغات فصلها علماء الألسن عن الأصلين السابقين، وتعرف عندهم باللغات الطورانية، وأشهرها المجرية والتركية والتتارية والمغولية. (البستاني، ١٩٩٢: ٢٩) ولقد واجه الدارسون عقبات وأوهاما حول معرفة النشأة الأولى للغة البشر، والمصدر والينبوع الحقيقي الذي خرجت منه وامتدت، ثم تفرّعت وتنوّعت، لذا فإن معظمهم بدأ ينصرف عنها ويرى أنها من مسائل ما وراء الطبيعة ولا جدوى من الاستمرار فيها. (أنيس، ١٩٦٨م: ١٣) ومع ما يرى من تخبط النظريات التي توصل إليه العلماء حول هذه المسألة، فقد بقي الباب مفتوحا لمزيد من الاجتهادات والتأويلات. ونحن نشير هنا إلى النظريات المختلفة حول هذه المسألة الجديرة بالاعتبار والاستقصاء:

١. نظرية تقليد الأصوات الطبيعية: ذهب البعض إلى أن أصل اللغة ومنشؤها من الأصوات، وفحواها أن المفردات اللغوية الأولى قد انبثقت من الأصوات الطبيعية بحيوانها ورياحها ونباتها ومياؤها ورعدها، كالأصوات المسموعات من دوى الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء، وشحيج الحمار، ونعيق الغراب، ونزيب الظبي ونحو ذلك، ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد، فتأثر الإنسان بذلك واهتدى إلى ألفاظ تمكن من توظيفها لبناء لغة

التخاطب بينه وبين بنى جنسه. (السيوطي، لاتا: ١٥/١؛ وأنيس، ١٩٦٨م: ٢١) ونظر البعض إلى هذه النظرية بسخرية، بحجة أنها ربطت الفكر الإنساني عند حدود حظائر الحيوانات. ولا وجه للسخرية أو التهكم بها، حيث إن هناك ألفاظا كثيرة قد تولدت من هاتيك الأصوات وتطورت فيما بعد، واتخذت سبيلا إلى دلالات إنسانية راقية، فضلا عن أن الأصوات التي أفاد منها الإنسان ليست كلها من مصدر حيواني.

٢. نظرية الكلام الانفعالي الغريزي: تقوم هذه النظرية على ما يصدر عن الإنسان من أصوات انفعالية تلقائية جرّاء انقباض الأسارير، أى خطوط باطن الكف والوجه والجبهة، أو انبساطها على أثر الخوف والغضب أو الفرح الشديد. ومصدر هذا الكلام هو الشبهات أو التأوهات والزفرات، وما يشبهها، وهذه الأصوات ومعادلاتها من الكلام متحدة عند جميع الأفراد فى طبيعتها ووظائفها، وإنه يعد نشأة الأولى للغة الإنسانية، ولم يعد يستخدم الإنسان هذه الغريزة الانفعالية، فانقرضت مع الزمن.

٣. نظرية النشوء بفعل الاحتكاك الإنسانى: ومنشؤها الصورة الجماعية التى يعمل ضمنها الإنسان وهو فى وضع شاقّ ومضنك، فيصدر عنه أصوات غير مفهومة ولكنها معبرة. ويرى أصحاب هذه النظرية أنّ اللغة نشأت بفعل الاجتماع والاحتكاك، أى بفعل المجتمع الإنسانى، وهكذا بدأ الكلام وتكونت النواة الأولى لنشأة اللغة. (المصدر نفسه: ٣٤)

٤. نظرية التأثير بالأحداث الخارجية القائمة على ردّة الفعل المباشر بين ما يحدث فى الخارج وما ينطق به المرء من أصوات إزاءه، يعنى أن الألفاظ لاتعدو أن تكون صدى لتلك المؤثرات الخارجية إلا أن معرفة كنه الصلة بينهما أمر عسير على أذهاننا. (أنيس، ١٩٦٨م: ٢٥)

٥. نظرية الربط بين عالم الطفل والعالم البدائى. ومنظرها الأول «جسبرسن Jespersen - ت ١٩٤٣م» الذى رأى أنّ نشأة اللغة عند الطفل تحاكي نشأتها لدى الإنسان البدائى، أى أنّ اللغة نشأت فى صورة لعب ممتع لا يهدف إلى إيصال معنى إلى السامع، بل كانت أشبه بمنأغة الطفل وأصواته المبهمة. (أنيس، ١٩٦٨م: ٢٩)

وإذا دققنا النظر في هذه النظريات يتبين لنا أنها لم تؤد غرضها المنشود، فالنشأة اللغوية الأولى بقيت مسرحاً للاجتهادات والآراء والفرضيات، فلا نظرية تقليد الأصوات الطبيعية تمكنت من تعميم الألفاظ الصوتية على سائر المفردات والأحوال، ولا نظرية الكلام: الانفعال الغريزي وقفت في احتواء الألفاظ والمعاني الغير الانفعالية والغريزية، ولا نظرية الربط بين عالم الطفل والعالم البدائي استطاعت أن تفضي بنا إلى البداية الحقيقية، وذلك لأن البدايات التاريخية الأولى لحياة الإنسان شأن تكهنى وتقريبى، وكذلك تاريخ حياته وفعالياته وتدوينها، لم يعرف إلا بعد حقب طويل من الحياة البشرية. (البلاغة العربية: ٣٥، ٣٤)

نظريتا التوقيف والاصطلاح

تضاربت النظريات وآراء العلماء حول هذه المسألة المهمة الجديرة بالاعتبار والبحث، فمن قائل إن اللغات توقيف، أى وحى، ومن قائل إنها تواطؤ، أى اصطلاح بين البشر، وآخر إن اللغة الأولى توقيفية، وما جاء بعدها من اللغات يجوز أن يكون اصطلاحاً، وأن يكون توقيفاً. ونذكر في مايلي شيئاً من أقوال كل فريق من أصحاب هذه الآراء والمذاهب الثلاثة، ثم نردفه بما اتفق عليه جمهور الباحثين في هذا العصر:

المذهب الأول: نظرية التوقيف، ومن مؤيديها ابن الفارس المتوفى سنة (٣٩١هـ/ ١٠٠٠م) حيث يقول: «إعلم أن لغة العرب توقيف، أى وحى، ودليل ذلك قوله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾ (البقرة: ٣١) وقد فسر الطبري الآية بصورة مفصلة مشيراً إلى اختلاف أهل التأويل في الأسماء التي علّمها الله آدم ثم عرضها على الملائكة، وذكر روايات عن ابن عباس وعن مجاهد (رضى الله عنهما). يشير بعضها إلى أن المقصود بالأسماء هو الأسماء التي يتعارف بها الناس، وبعضها إلى أنه علّمه اسم كل شيء، وذكر أقوال الآخرين، وأن بعضهم قالوا: علّمه أسماء الملائكة، وبعضهم قالوا أسماء ذريته، وذكر أن أولى هذه الأقوال بالصواب وأشبهها بما دلّ على صحته ظاهر التلاوة قول من قال:

﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾ إنها أسماء ذريته وأسماء الملائكة دون أسماء سائر أجناس الخلق، وذلك أن الله -جل ثناؤه- قال: ﴿ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ﴾ يعني بذلك أعيان المسمين بالأسماء التي علمها آدم، ولا تكاد العرب تكنى بالهاء والميم إلا عن أسماء بنى آدم والملائكة، وأما إذا كانت عن أسماء البهائم وسائر الخلق سوى من وصفنا، فإنها تكنى عنها بالهاء والألف أو بالهاء والنون، فقالت: عرضهنّ، أو عرضها، وكذلك تفعل إذا كتبت عن أصناف من الخلق كالبهائم والطيور وسائر أصناف الأمم، وفيها أسماء بنى آدم والملائك، إنها تكنى عنها بما وصفنا من الهاء والنون، أو الهاء والألف، وربما كنت عنها إذا كان كذلك بالهاء والميم، كما قال جل ثناؤه: ﴿وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ﴾ (النور: ٤٥) وهي أصناف مختلفة فيها الآدمي وغيره، وذلك وإن كان جائزا فإن الغالب المستفيض في كلام العرب ما وصفناه من إخراجهم كناية أسماء أجناس الأمم إذا اختلط، بالهاء والألف، أو الهاء والنون. (الطبري، ١٩٥٤م: ٢١٦/١-٢١٥) فإن قال قائل: أتقولون سيف وحسام وعضب إلى غير ذلك من أوصافه أنه توقيف حتى لا يكون شيء منها مصطلحا عليه؟ قيل له كذلك نقول، والدليل على صحته إجماع العلماء على الاحتجاج بلغة القوم فيما يختلفون فيه أو يتفقون عليه ثم احتجاجهم بأشعارهم. ولو كانت اللغة مواضعة واصطلاحا، لم يكن أولئك في الإجماع بهم بأولى منا في الاحتجاج بنا لو اصطلاحنا على لغة اليوم ولا فرق. (السيوطي، لاتا: ٩) والخلاف الناشئ عن هذه النظرية هو في كيفية وصول اللغة إلينا: أ بالإلهام النبوي، أم بخلق أصوات في الأشياء وإسماعها لمن عرفها ونقلها، أم بعلم خصّ به الله بعض عباده. (البلاغة العربية: ٣٧)

المذهب الثاني نظرية الوضع الإنساني أو الاصطلاح، وقد شرحها أبو الفتح عثمان بن جني المتوفى سنة (٣٩٢هـ/١٠٠١م) وهو من أتباع هذا المذهب، فقال: أكثر أهل النظر على أن أصل اللغة إنما هو تواضع واصطلاح لا وحى وتوقيف، وذلك بأن جمع حكيمان أو ثلاثة فصاعدا، فيحتاجون إلى الإبانة عن الأشياء والمعلومات، فيضعوا لكل واحد منها سمة ولفظا، إذا ذكر عُرفَ به ما مسماه ليمتاز عن غيره، ويغنى بذكره

عن إحضاره إلى مرآة العين، لبلوغه الغرض في إبانة حاله، بل قد يحتاج في كثير من الأحوال إلى ذكر ما لا يمكن إحضاره ولا إدناؤه، كالفانى وحال اجتماع الضدين على المحل الواحد، وكيف يكون ذلك لو جاز، وغير هذا مما هو جار في الاستحالة والتعذر مجراه. (السيوطى، لاتا: ١٠، ١٢؛ والبستاني، ١٩٩٢م: ٩-٨) ونقل السيوطى عن محمد الغزالى قوله فى المنحول: «قال قائلون: اللغات كلها اصطلاحية؛ إذ التوقيف يثبت بقول الرسول، ولا يفهم قوله دون ثبوت اللغة، وقال آخرون: هى توقيفية؛ إذ الاصطلاح يعرض بعد دعاء البعض البعض بالاصطلاح، ولا بدّ من عبارة يفهم منها قصد الاصطلاح، وقال آخرون: ما يفهم منه قصد التواضع توقيفى دون ما عداه، ونحن نجوز كونها اصطلاحية، بأن يحرك الله تعالى رأس واحد، فيفهم آخر أنه قصد الاصطلاح، ويجوز كونها توقيفية، بأن يثبت الربّ تعالى مراسم وخطوطا يفهم الناظر فيها العبارات، ثم يتعلّم البعض عن البعض. وكيف لا يجوز فى العقل كلّ واحد منهما ونحن نرى الصبى يتكلّم بكلمة أبويه، ويفهم ذلك من قرائن أحوالهما فى حال صغره، فإذا الكلّ جائز؛ وأما وقوع أحد الجائزين فلا يستدرك بالعقل، ولا دليل فى السمع، وقوله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾ ظاهر فى كونه توقيفا وليس بقاطع، ويحتمل أن كونها مصطلحا عليها من خلق الله تعالى قبل آدم. (السيوطى، لاتا: ٢٣-٢٢) ونقل عن صاحب كتاب شرح الأسماء قوله: قال الجمهور الأعظم من الصحابة والتابعين من المفسرين إنها كلّها توقيف من الله تعالى، وقال أهل التحقيق من أصحابنا لا بد من التوقيف فى أصل اللغة الواحدة، لاستحالة وقوع الاصطلاح على أول اللغات من غير معرفة من المصطلحين بعين ما اصطلاحوا عليه، وإذا حصل التوقيف على لغة واحدة، جاز أن يكون ما بعدها من اللغات اصطلاحا وأن يكون توقيفا، ولا يقطع بأحدهما إلا بدلالة. واختلف المؤرخون حول بداية النطق العربى أهو بإسماعيل بن خليل عليهما السلام، أم بالقبائل العربية التى سبقته؟ فمن زعم أنّ اللغات كلّها اصطلاح، كذا قوله فى لغة العرب، ومن قال بالتوقيف على اللغة الأولى، وأجاز الاصطلاح فى ما سواها من اللغات، اختلفوا فى لغة العرب، فمنهم من قال هى أول اللغات، وكل لغات سواها حدثت بعدها إما توقيفا أو اصطلاحا، واستدلوا بأن القرآن

كلام الله وهو عربي، وهو دليل على أن لغة العرب أسبق اللغات وجوداً، ومنهم من قال لغة العرب نوعان: أحدهما عربية حميرية، وهى التى تكلموا بها من عهد هود ومن قبله وبقي بعضها إلى وقتنا هذا. والثانية العربية المحضة التى نزل بها القرآن، وأول من أنطق لسانه بها إسماعيل(ع)، فعلى هذا القول يكون توقيف إسماعيل على العربية المحضة يحتمل أمرين: إما أن يكون اصطلاحاً بينه وبين جرهم النازلين عليه بمكة، وإما أن يكون توقيفاً من الله تعالى، وهو الصواب. (المصدر نفسه: ٢٨-٢٧) ويرى محمد بن إسحاق المعروف بابن النديم (ت ٤٣٨هـ/١٠٤٦م) أن النطق باللغة العربية بدأ بالقبائل العربية، حيث قال: «فأما الذى يقارب الحق، وتكاد النفس تقبله، فذكر الثقة أن الكلام العربى بلغة حمير، وطسم، وجديس، وإرم، وحويل، وهؤلاء العرب العاربة، وإن إسماعيل لما حصل فى الحرم ونشأ وكبر، تزوج فى جرهم آل معاوية بن مضاض الجرهمى، فهم أخوال ولده، فتعلم كلامهم، ولم يزل ولد إسماعيل على مر الزمان يشتقون الكلام بعضه من بعض ويضعون للأشياء أسماء كثيرة بحسب حدوث الأشياء الموجودات وظهورها، فلما اتسع الكلام ظهر الشعر الجيد الفصيح فى العدنانية، وكثر هذا بعد معد بن عدنان (ابن النديم، ١٩٧٨م: ٧) ويرى محمد بن سلام الجُمحى (ابن سلام، ١٩١٣م: ٤) مستنداً إلى رواية يونس بن حبيب أحد شيوخ النحو البصريين (ت ١٨٢، أو ١٨٣هـ/٧٩٩م) أن أول من تكلم بالعربية ونسى لسان أبيه، إسماعيل بن إبراهيم صلوات الله عليهما، فقال: قال يونس بن الحبيب: أول من تكلم بالعربية إسماعيل بن إبراهيم وأخبرنى مسمع بن عبد الملك سمع محمد بن على هو ابن حُسين يقول: قال أبو عبد الله: أول من تكلم بالعربية ونسى لسان أبيه إسماعيل بن إبراهيم، وأضاف: أخبرنى يونس عن أبى عمرو قال: العرب كلها من ولد إسماعيل إلا حمير وبقايا جرهم. وكذلك يروى أن إسماعيل جاورهم وأصهر إليهم، ولكن العربية التى عنى محمد بن على هو اللسان الذى نزل به القرآن. وقال السيوطى فى المزهرة (السيوطى، لاتا: ٣٤): ذكر الشيرازى فى كتاب الألقاب بالإسناد إلى محمد بن على بن الحسين، عن آبائه، عن النبى (ص) أن أول من فتن لسانه بالعربية المتينة إسماعيل عليه السلام، وهو ابن أربع عشرة سنة. ونقل أيضاً عن ابن جنى

قوله: إِنَّ أبا علي قال لى يوما: هي (اللغة) من عند الله، واحتج بقوله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾ وهذا لا يتناول موضع الخلاف، وذلك أنه قد يجوز أن يكون تأويله: أقدَّرَ آدَمَ على أن واضع عليها، وهذا المعنى من عند الله سبحانه لا محالة، فإذا كان ذلك محتملا غير مستنكر سقط الاستدلال به، وقد كان أبو علي أيضا قال به فى بعض كلامه، وهذا أيضا رأى أبى الحسن، على أنه لم يمنع قول من قال إنها تواضع منه، وعلى أنه قد فُسِّرَ هذا بأن قيل: إنه تعالى علَّم آدم أسماء جميع المخلوقات بجميع اللغات: العربية، والفارسية، والسريانية، والعبرانية، والرومية، وغير ذلك، فكان آدم وولده يتكلمون بها، ثم إن أولاده تفرقوا فى الدنيا وعَلِقَ كل واحد منهم بلغة من تلك اللغات فغلبت عليه، واضمحل عنه ما سواها لبعدهم عهدهم بها، وإذا كان الخبر الصحيح قد ورد بهذا وجب تلقيه باعتقاد به والانطواء على القول به. (المصدر نفسه: ١١) وذكر البستاني أن المحققين فى هذا العصر جلَّهم يرتأون أن الكلام الذى نطق به الإنسان لم يكن عن مواطاة، بل بقوة الغريزة الناطقة التى ركب الله فيه مما أعانه على استنباط ما يفتقر إليه من الألفاظ للتعبير عن حاجته، فكانت لغته فى أول عهده لا يتعدى حدود مطعمه ومشربه وما يقع عليه بَصَرُهُ من المحسوسات على اختلاف أنواعها، ثم أخذت تنمو بنمو معارفه وتنسع باتساع مداركه. (البستاني، ١٩٩٢م: ٩) ويرى السيوطى فى المزهرة (٢٢-٢١): أن العقل يجوز التوفيق والتواطؤ، فتجوز التوفيق لاجابة إلى تكلف دليل فيه، ومعناه أن يثبت الله تعالى فى الصدور علوما بديهية بصيغ مخصوصة بمعانى، فتنبئ العقلاء الصيغ ومعانيها، ومعنى التوفيق فيها أن يلقوا وضع الصيغ على حكم الإرادة والاختيار؛ وأما الدليل على تجويز وقوعها اصطلاحا فهو أنه لا يبعد أن يحرك الله تعالى نفوس العقلاء لذلك، ويعلم بعضهم مراد بعض، ثم ينشؤون على اختيارهم صيغا، وتقترب بما يريدون أحوال لهم، وإشارات إلى مسميات، وهذا غير مستنكر، وبهذا المسلك ينطق الطفل على طوال ترديد المسمع عليه ما يريد تلقيه وإفهامه، والتعويل فى التوفيق وفرض الاصطلاح على علوم تثبت فى النفوس، فإذا لم يمنع ثبوتها لم يبق لمنع التوفيق والاصطلاح بعدها معنى، ولا أحد يمنع جواز ثبوت العلوم الضرورية على النحو المبين.

طبقات اللغة من حيث التكوين

تقسم اللغة من حيث تكوينها، إلى ثلاث طبقات: ١. أحادية ٢. مزجية ٣. متصرفة. فالأحادية تتألف ألفاظها من مقطع واحد لا يتغير تبعاً للمعاني، ومن هذا النوع اللغة الصينية، وأما المزجية فهي التي تتركب الألفاظ فيها من كلمتين، تدل أولاهما على أصل المعنى، والثانية على المعنى المضاف إليه، كالفعل والزمان والمكان، ويندرج في هذا النوع كل من اللغات اليابانية والتركية، وهذه الطبقة أرقى من الأولى وأدنى من الثالثة، وأما المتصرفة فهي التي يتحول فيها الأصل الواحد إلى صيغ شتى كل منها يدل على معنى لا يدل عليه الآخر، ومن هذا النوع العربية والعبرانية والسريانية، غير أن العربية قد امتازت من بين اللغات بكونها لغة اشتقاقية وإعرابية معاً، فبالاشتقاق تحول المادة الواحدة إلى صور متعددة تبعاً للمعاني الجزئية، وهو من خصائص علم الصرف، فتقول من جَمَعَ - مثلاً - يجمع، وأجمع، وجامع، ومجموع، وجمّاع، ومجمع... إلخ. وبالإعراب تُعرَفُ كل كلمة من الجملة أفاعِل، أم مفعول، أم مبتدأ، أم خبر؟ وغير ذلك مما تراه مبسوطاً في كتب النحو. أما اللغات الحديثة، فأكثرها من اللغات التحليلية، وهي التي يكون فيها للمعنى ولكل من توابعه لفظة خاصة بخلاف العربية، وهي من فصيلة اللغات الإجمالية التي يتحد فيها ما يدل على أصل المعنى بما يدل على تابعه من زمان ومكان وفاعل ومفعول... إلخ. (البستاني، ١٩٩٢م: ١٠)

تناسب اللفظ والمعنى في اللغة العربية

أشار البستاني إلى التناسب المعجب الموجود بين اللفظ والمعنى في اللغة العربية قائلاً: إذا قيض لك أن تتبحر في هذه اللغة وتقف على مكنوناتها وتطلع على سرّ الواضع فيها والطريقة التي تمشى عليها الواضع في صياغة أصولها وكيف أحسن التفريع على تلك الأصول مراعيًا التناسب بين كل أصل وفرعه، لم تمتلك من نفسك إلاّ الإعجاب بذهن العرب الشفاف وهم تحت سمائهم الصافية الأديم، وكيف يرونك من الكلمات الجامدة حياة، ومن التفنن في تركيب مبانيها، ومن جعل الحروف الأضعف فيها والألين،

والأخفى، والأسهل، والأهمس لما هو أدنى وأقل، وأخف عملاً أو صوتاً، والحروف الأقوى، والأشدّ، والأظهر، والأجهر لما هو أقوى عملاً وأعظم حسّاً، ما يجعل الإنسان في حيرة، ولولم يكن الاختلال في بعض متون اللغة والاضطراب في أوضاعها، كانت الصلة بين المعنى الحقيقي والمجازي أكثر سطوعاً من البدر في جوف الظلام، وما كنا نرى البون الشاسع في بعض الكلمات التي كادت تعدم الرابطة بين المعاني المختلفة للكلمة الواحدة، وإنّ هذا أقوى دليل على أنّ يد التصحيف، والتحريف، والإفساد وصلت إلى هذه اللغة بعد أن تفرّقت القبائل العربية في الأطراف وتظاهرت عليها عوامل العجمة. (البستاني، ١٩٩٢م: ١١-١٢) وجدير بالذكر أنّ القرآن الكريم هو الذي حفظ هذه اللغة وكيانها، وإلا كادت أن لاتبقى لها كيان، ولربما كانت تلحق ببقية اللغات السامية التي لانرى أحدا يهتمّ بها وانمحت في صفحات الدهر. ولا بأس بأن نورد هنا بعضاً من الألفاظ والأمثلة التي تنطق بحكمة واضعها ودقته، ليكون دليلاً على ما ذكرناه، ومن ذلك المدّ والمطّ، فإن فعل المطّ أقوى، لأنه مدّ وزيادة جذب، فتناسب الطاء التي هي أعلى من الدال، ومن ذلك الجفّ بالجيم: وعاء الطلعة - وهي واحدة الطلع، والطلع نور النخل ما دام في الكافور، أي في وعائه إذا جفّ، ومن ذلك الخفّ بالخاء: الملبوس وخف البعير والنعام، ولا شك أن الثلاثة أقوى وأجلد من وعاء الطلعة، فخصت بالخاء التي هي أعلى من الجيم، وإنّ مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث باب عظيم واسع ونهج مستقيم عند عارفيه مأوم، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها فيعدلونها بها ويحتذونها عليها، من ذلك قولهم: خَضِم وقَضِم، فالخَضِم لأكل الرطب، كالْبَطِيخ والقثاء وما كان من نحوها من المأكول الرطب، والقَضِم لأكل اليبس، نحو قَضِمَت الدابة شَعِيرَهَا. وفي الخبر: قد يدركُ الخَضِم بالقَضِم. ومن ذلك النضح للماء ونحوه، والنضح أقوى منه. قال تعالى: ﴿فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَاحَتَانِ﴾ (الرحمن: ٢٠) فجعلوا الحاء لرققتها للماء الخفيف، والخاء لغلظتها لما هو أقوى منه، ومن ذلك قولهم: القَدَّ طولا والقَطَّ عرضاً، لأن الطاء أخفض للصوت وأسرع قطعاً له من الدال، فجعلوا الطاء لقطع العرض، لقربه وسرعته، والدال لما طال من الأثر

وهو قطعه طولاً. (السيوطي، لاتا: ٥٤ و ٥٣ و ٥٠) وقالوا: أسرف الرجل ماله: إذا بذره وأنفقه في غير حاجة، وهذه الكلمة مشتقة من السرف. والسرفه هي دويبة سوداء الرأس سائرها أحمر تقع على بعض الشجرة فتنسج، فتأكل ورقها وتفسدها وتهلك ما بقي منها. (لسان العرب، ج ٦: مادة سرف) وقريب من هذا المعنى قولهم: بذّر ماله إذا أفسده وأنفقه إسرافاً، وهو مجاز عن قولهم: بذّر الحبّ: إذا نثره في الأرض، وبذّر الشيء: إذا فرقّه، فكأنّ المبدّر لما له يبدّد وينثره في الأرض حتى يضيع أو يلتقطه عابر السبيل. وقالوا: ملّ الرّجل وأملّ صاحبه، إذا أوقعه في الملل، وتملّل، إذا تقلّب من مرض أو نحوه. وجميع هذه الأفعال مشتقة من الملة وهي الرماد الحارّ، فكأنّ الملول يتقلّب على الملة فيشعر بالمل. وواضح من ذلك قولهم: تملّل الرّجل، إذا تقلّب في مضجعه من الألم، وهو متفرّج من قولهم: ملّمّل الرّجل اللحم، إذا قلبه على النار. (لسان العرب، ج ٣: مادة ملل؛ والبستاني، ١٩٩٢م: ١٢) وقالوا: حاوّه، إذا راوّه، وهو مشتق من الحوت، فكأنه فعل معه فعل الحوت في الماء. وقالوا: النّهي بمعنى العقل، لأنّه ينهى صاحبه عن اقتراف المعاصي. سمى العقل عقلاً، لأنّه يعقله، أي يمنعه عن اجتراح المنكرات. (لسان العرب، ج ٣: مادة حوت؛ وج ١٤: مادة نهى) وفي التنزيل العزيز: ﴿إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّأُولِي النُّهَى﴾ (طه: ٥٤) وقالوا: تناسموا، إذا تحدّثوا، وهو من النسيم، فكأنّ كلّ منهم كان لصاحبه كالنسيم في حديثه. وقالوا: جرّده، إذا عرّاه، وهو - كما قال البستاني - مشتق من الجراد الذي إذا حلّ في أرض عرّاه من أعشابها، ونزع الأوراق على أشجارها. وأجمع الأقدمون على أن الجراد هو مشتق من الجرد. وقالوا: تشاجر القوم إذا تنازعوا وتخاصموا، وهو مشتق من الشجرة، فكأنهم اختلفوا باختلاف أغصان الشجرة أو اشتبكوا في القتال كاشتباك الشجرة، وقالوا: تلاحم القوم إذا تقاتلوا، وهو مشتق من لحم الثوب، فكأنهم في القتال قد التحموا واختلطوا كما تلتحم اللحم. (البستاني، ١٩٩٢م: ١٣-١٢) وفي الفرق بين السخاء والجود، أنّ السخاء هو أن يلين الإنسان عند السؤال ويسهل عطاؤه للطالب، من قولهم سخوت النار أسخوها، وسخوت الأديم لينته، وأرض سخاوية لينة التراب مع بُعد الأطراف، والسخو: الموضع الذي يوسع تحت القدر ليتمكن الوقود، فالسخى يتسع صدره للعطية كاتساع موضع النار

واتساع الأرض، ولهذا لا يقال: الله سخي، والجود كثرة العطاء من غير سؤال، من قولك: جادت السماء، إذا جادت بمطر غزير، والفرس الجواد الكثير الإعطاء للجري، والله جواد، لكثرة عطائه فيما تقتضيها الحكمة. (أبو هلال العسكري، ١٩٩٤م: ١٤٢؛ وزرور، لاتا: ١٥٧) ومن الألفاظ الدالة على الوقار: اللب وهو العقل، ولَّب في العربية يدل على خلاص الشيء وتنقيته من الشوائب، فلَبُّ كلِّ شيء خالصه وخياره، مأخوذ من لَبِّ الثمر وهو ما يؤكل داخله ويرمى خارجه، نحو الجوز واللوز، والجمع اللبوب، ولَبَّ النخلة: قلبها، ومنه سمى العقل لبًا على التشبيه باللب من الثمر، وجاء في قول عبيد بن الأبرص:

ولا تَتَبِعَنَّ الرَّأْيَ مِنْهُ تَقْصُهُ ولكن برأى المرء ذى اللبِّ فاقتدِ

(زرزور، لاتا: ٢٣٤، ٢٣٥)

وفي العفة قالوا: النَّزِيه، وهو في الأصل الابتعاد والتباعد. يقال نَزِهَتْ الأرض وأَرْضٌ نَزِهَةٌ ونَزِيهَةٌ، أى عذبة نائية من الأنداء والمياه والغَمَق، وسميت الفلاة نزهة، لبعدها عن عمق المياه وذباب القرى وفساد الهواء، وقيل للرجل الَّذِي يَتَرَفَّع عما يذمُّ به نزيه، ويقال: فلان نَزِهَ الخلق ونَزِهَ ونازه النفس: عفيف متكرم ينتزه عن المطامع، قال بشر بن حازم:

إذا لم يَأْتِكِ المعروف طوعاً فدَعَهُ فالتَّنَزَّهُ عنه مال

(المصدر نفسه: ٢١٣)

واللغة قياسية في الأصل. قال البستاني: إذا تصفحت متن اللغة وقلبت النظر في أحكامها وأصولها وضوابطها ومعانيها من التناسب والتلاحم، حكمت ولا ريب أنها قياسية في الأصل، وما تطرَّق إليها من الشذوذ إنما هو طارئ عليها والشذوذ فيها غير أصيل، وأكثر ما تقع فيها من الشوارد والشذوذ في اللغات في الشعر، لِتَقْيِدِ الشاعر بالوزن، ولا تقع في النثر إلا لخطأ من الناثر أو سهو منه. وذكر ما جاء في الخصائص لابن جني تعزيزاً لما قاله، فقال: قال ابن جني: «وقد تقدم في أول الكتاب القول على اللغة أتواضع هي أم إلهام، وحكيها وجوزنا فيها الأمرين جميعاً، وكيف تصرف الحال وعلى أى الأمرين كان ابتداءها، فإنها لا بد أن يكون وقع في أول الأمر بعضها ثم احتيج فيما

بعد إلى الزيادة عليه، لحضور الداعى إليه، فزيد فيها شيئاً فشيئاً إلا أنه على قياس ما كان منها فى حروفه وتأليفه وإعرابه المبين عن معانيه لا يخالف الثانى الأول ولا الثالث الثانى كذلك متصلاً متتابعاً، وليس أحد من فصحاء العرب إلا أن يقول إنه يحكى كلام أبيه وسلفه يتوارثونه آخر عن أول وتابع عن متبع، وليس كذلك أهل الحضرة، لأنهم يتظاهرون بينهم بأنهم تركوا وخالفوا كلام من ينتسب إليه اللغة العربية الفصيحة، غير أن كلام أهل الحضرة مضاهٍ لكلام فصحاء العرب فى حروفهم وتأليفهم إلا أنهم أخلوا بأشياء من إعراب الكلام الفصيح، وهذا رأى أبى الحسن، وهو الصواب. (البستاني، ١٩٩٢م: ٢٢-٢١)

هل اللغات أحادية أم ثنائية فى أصلها وهل أنها وضعت أو جاءت كلها فى وقت واحد أم لا؟

أما من حيث كون اللغات أحادية أم ثنائية، فقال البستاني: مما أطبق علماء الألسن على تقريره فى هذا العصر أن اللغات ولا سيما العربية هى فى الأصل ثنائية الوضع، أى مركبة ألفاظها من حرفين ثانيهما ساكن، مثل: خَر، وهَب، وَقَد، وَصَك... إلخ، ثم قضت الحال أن يضيفوا إلى الأصل حرفاً أو أكثر، فحصل عن ذلك أبنية لا تحصى مما استوفوا الكلام عليه فى مباحثهم اللغوية، وقد اجتمعت كلمتهم أيضاً على أن الألفاظ هى فى الأصل حكاية صوت، كخبر الماء ودوى الريح وزمزمة الرعد وحفيف الورق ونعيب الغراب وصهيل الفرس وما أشبه ذلك. (المصدر نفسه: ١١)

لقد ذكرنا فيما سبق نظريتي التواطؤ والتوقيف، ولربما يسأل: هل وضعت اللغة فى وقت واحد فى حالتى القول بالتواطؤ أو التوقيف؟ فالجواب: أن اللغات لم توضع فى وقت واحد، بل وضعت متلاحقة متتابعة، لأن الواضعين لها كانوا كلما اضطروا إلى التعبير عن معنى، وضعوا له لفظاً يدل عليه ويميزه عما سواه. وأول ما تواضعوا عليه من الكلمات ما كانوا فى أمس الحاجة إلى تداوله للإعراب عن حاجاتهم المعاشية مما لا تعدى فى الغالب المأكل والمشرب، ثم تطرقوا إلى وضع الألفاظ للمحسوسات، وبقيت اللغة عدة قرون يكاد لا يوضع فيها كلمة للمعقولات والخيالات والوهميات والكماليات، لأن

معارف أولئك القوم كانت غاية في البساطة، فلم تكن جاهليتهم الجهلاء لتدفعهم إلى ميدان الحضارة الفسيح، فيخرجوا من الخشونة إلى النعومة ومن الشظف إلى الترف، بل كان كل همهم أن يستثمروا الأرض ويستخدموا العجماءات في سبيل أغراضهم، وكذلك على القول بأن اللغات توقيف، فإنها ما جاءت في وقت واحد بناءً على ما ذهب إليه وذكره السيوطي حيث قال: ولعلّ ظاناً يظنّ أنّ اللغة التي دللنا على أنها توقيف إنما جاءت جملةً واحدةً، وفي زمان واحد، وليس الأمر كذلك، بل وقف الله عزّ وجلّ آدم _ عليه السلام _ على ما شاء أن يعلمه إياه ممّا احتاج إلى علمه في زمانه وانتشر من ذلك ما شاء الله، ثمّ علّم بعد آدم من الأنبياء -صلوات الله عليهم - نبيا نبيا ما شاء أن يعلمه حتى انتهى الأمر إلى نبينا محمّد(ص)، فاتاه الله من ذلك ما لم يؤتّه أحدا قبله تماما على ما أحسنه من اللغة المتقدمة، ثمّ قرر الأمر قراره. (البستاني، ١٩٨٧م: ١١؛ والسيوطي، لا تا: ٩)

اللغة العربية لغة غنية ومتسعة

إنّ الفروق الموجودة في اللغة العربية أدلّ شئ على اتساعها وغنائها، غير أن ذلك وإن دلّ على دقّة تصور البدوى وفسحة خاطره فإنه يحمل رواد هذه اللغة على أن ينقلبوا عن موردها نافرين ولاسيما في هذا العصر الذي ازدحمت فيه الحاجات وضاعت وجوه الارتزاق وأصبح الناس أميل إلى تعلّم إحدى اللغات الحية في أسرع ما يمكن من الوقت حتى يتسع لهم المجال لاقتباس العلوم والفنون الجميلة التي لامندوحة لهم عنها فيبقوا على مجارة غيرهم من الأمم في ميدان تنازع البقاء. ونورد هنا شيئا من هذه الفروق ليكون دليلا وبينه على المصاعب التي تعترض الطلاب وتحول بينهم وبين التخلّص من هذا اللسان. يقولون: الصبّاحة في الوجه، والوضاءة في البشرة، والجَمال في الأنف، والمَلاحة في الفم، والحلاوة في العينين، والظرف في اللسان، والرّشاقة في القدّ، واللّباقة في الشّمايل، وكَمالُ الحُسن في الشّعْرِ. ويقولون: الشّعْر للإنسان وغيره، والصّوف للغنم، والمِرْعَزَى والمِرْعَزَاء للمعز، والوَبْرُ للإبل والسّباع، والعِفَاء للحمار، والرّيش للطائر،

والزغب للفرخ، والزَّفُّ للنعام، والهَلْبُّ للخنزير. (الثعالبي، لاتا: ٩٢ و ٤٨) ويسمون الطعام الذي يصنع عند العرب للعرس: الوليمة، وعند المأتم: الوضيعة، وعند الولادة: الخرس، وعند الختان: العذيرة، وعند القدوم من سفر: النقيعة، والمأدبة طعام الدعوة، والوكيرة طعام البناء، وطعام المستعجل قبل إدراك الغداء العجالة. (المصدر نفسه: ٢٦٦) ويقال: فلان جائع إلى الخبز، قَرِمَ إلى اللحم، عطشانٌ إلى الماء، عيمان إلى اللبن، بردٌ إلى التمر، جَعَمَ إلى الفاكهة. وأول مراتب الحاجة إلى شرب الماء: العطش، ثم الظمأ، ثم الصدى، ثم الغلة ثم اللهبّة، ثم الهيام ثم الأوام، ثم الجواد وهو القاتل. (المصدر نفسه: ١٦٦ و ١٦٧) ويقولون: يده من اللحم غمرة، ومن الشحم زهمة، ومن السمك ضمرة، ومن الزيت قنمة أو وضيعة، ومن البيض زهكة، ومن الدهن زنخة، ومن الخل خمطة، ومن العسل لزجة، ومن الفاكهة لزقة، ومن الدّم ضرجة، ومن الطين ردغة، ومن الحديد سهكة، ومن العذرة طفسة، ومن البول وشلة، ومن الوسخ روثة، ومن اللبن وضرة، ومن العجين لوثة، ومن الجبن نسمة، ومن النّفس طرسة، ومن الدقيق نثرة، ومن السويق والبزر رصفه، ومن الفرصاد قنئة، ومن البطيخ نصجة، ومن الذهب والفضة قثمة، ومن الكافور سطة، ومن التراب تربة، ومن الرماد رمة، ومن الخبز خبزة، ومن المسك ذفرة، ومن غيره من الطيب عطرة أو عبقّة، ومن الروائح الطيبة أرجة. (البستاني، ١٩٩٢م: ١٩-١٨) ويسمون من طرف الخنصر إلى طرف الإبهام: الشبر، ومن طرف الإبهام إلى طرف السبابة: الفتر، وبين السبابة والوسطى: الرّتب، وما بين الوسطى والبنصر: العتب، وما بين الخنصر والبنصر: الوصيم، وهو البصم أيضا، وما بين كل إصبعين: الفوت وجمعه أفوات. (السيوطي، لاتا: ٤٤٥) ويقولون في خروج الماء من السحاب: سحّ، ومن البينوع: نبع، ومن الحجر: انبجس، ومن النهر: فاض، ومن السقف: وكف، ومن القرية: سرب، ومن الإناء: رشح، ومن العين: انسكب، ومن الجرح: بثع أو ثع. (الثعالبي، لاتا: ٢٨٥؛ والجزائري، ١٤٠٨ق: ٢٣١) ويقولون في محاسن العين إذا كانت شديدة السواد مع سعة المقلة: الدّعج، والبرح: شدة سوادها وبياضها، والنجل: سعتها، والكحل: سواد جفونها من غير كحل، والحرور: اتساع سوادها كما هو في أعين الأطباء، والوطف: طول أشفارها وتماؤها، والشهلة: حمرة في سوادها، ويقال للرجل أول

ما يظهر الشيبُ به: قد وخطهُ الشيبُ، فإذا زاد قيل: قد خَصَفَهُ وَخَوَّصَهُ، فإذا ابيضَّ بعض رأسه قيل: أخلَسَ رأسه فهو مُخلِسٌ، فإذا غلبَ بياضه سوادهُ، فهو أغْثَمُ، فإذا شَمِطَتْ مواضع من لحيته قيل: قد وخَزَهُ الْفَتِيرُ وَلَهَزَهُ، فإذا كثر فيه الشيبُ وانتشر قيل: قد تَفَشَّعَ فيه الشيبُ. (التعالبي، لاتا: ٩٥، ٨٣) ويقولون في القطع من أشياء تختلف مقاديرها في الكثرة والقلّة: كِسْرَةٌ من الخبز، فِدْرَةٌ من اللحم، هُنَانَةٌ من الشحم، فَلَذَةٌ من الكبد، تَرَعِيَّةٌ من السنّام، نَسْفَةٌ من الدقيق، فَرَزْدَقَةٌ من الخمر، لَبَكَةٌ من الثريد، عَبَكَةٌ من السويق، غُرْفَةٌ من المرق، شُفَافَةٌ من الماء، دَرَّةٌ من اللبن، كَعْبٌ من السمن، ثَوْرٌ من الأقط، كُنْتَلَةٌ من التمر، صُبْرَةٌ من الحنطة، نُقْرَةٌ من الفضة، بَدْرَةٌ من الذهب، كُبَّةٌ من الغزل، خُصْلَةٌ من الشعر، زُبْرَةٌ من الحديد، حَصَاةٌ من المسك، جَذْوَةٌ من النار، كِسْفَةٌ من السحاب، قَرَعَةٌ من الغيم، خِرْقَةٌ من الثوب، فِرْصَةٌ من القطن، فَلَعَةٌ من الجلد، رُمَّةٌ من الحبل، فَلَقَةٌ من السيف، قِصْدَةٌ من الرُّمَح، حُثْوَةٌ من التراب، ذَرُو من القول، نَبْذٌ من المال، هَزِيحٌ من الليل، لُمْظَةٌ من الطعام، صُبَابَةٌ من الشراب، مُسْكَةٌ من المعيشة. وأول مراتب الحبّ: الهوى، ثمّ العلاقة، وهى الحبُّ اللازم للقلب، ثمّ الكلف، وهو شدة الحبّ، ثمّ العشق، وهو اسم لما فضل عن المقدار الذى اسمه الحبّ، ثمّ الشغفّ وهو إحراق الحبّ القلب مع لذة، وكذلك اللوعة واللاعج، فإنّ تلك حرقه الهوى، وهذا الهوى المُحرِّق، ثمّ الشغفّ، وهو أن يبلغ الحبّ شغاف القلب، وهى جلدة دونه، ثمّ الجوى، وهو الهوى الباطن، ثمّ التّيم - ومنه حبيب متيم - وهو أن يستعبده الحبُّ، ثمّ التّبل، وهو أن يسقمه الهوى - ومنه متبول - ثمّ التّدله، وهو ذهاب العقل من الهوى، ثمّ الهيوم، وهو أن يذهب على وجهه، لغلبة الهوى عليه، ومنه رَجُلٌ هَائِمٌ. (المصدر نفسه: ٢٣٠-٢٢٩، ١٧١) هذه أجزاء يسيرة من الأمثلة، وإذا أردت أن تقف على أكثر من ذلك فراجع «الغريب المصنف» لأبى عبيدة، و«الجمهرة» لابن دريد، و«فقه اللغة» للثعالبي، و«الفروق اللغوية» لأبى هلال العسكري، و«المزهر» للسيوطي، وغيرها من كتب الفروق. ومن هنا نعرف ما كان عليه واضعو هذه اللغة من خصب البصيرة وقوة البديهة وسعة التصرّف وغزارة المادّة واتساع مجال البيان، ولو عاشوا فى عصرنا هذا - كما قال البستاني - ورأوا مانراه من ينابيع المُخترعات المُتفجّرة

من صدر العلم الفياض، فلانظنّ أنهم كانوا يقفون أمامها - كما يشاهد اليوم في جوانب مختلفة - وقفة الحيران وينظرون إليها كما ينظر الأبكم إلى ما حوله من المشاهد الرائعة ولا ينبس ببنت شفة، أو يعجزون عن أن يجدوا ألفاظا للملابس العصرية التي تلبس اليوم على الأجسام، والأطعمة التي تذوقها الأفواه، وإذا كانت اللغة ضاقت عن المعاني المستحدثة فأمامنا طرق الاشتقاق ووجوه المجاز فإنها كفيلة بسدّ هذه الحاجة، ولا بأس بالنقل من اللغات الأعجمية إذا لم يحصل على الألفاظ للمعاني الحديثة التي لم تكن على عهد الأجداد القدماء، فإن اللغات مهما غزرت مادتها لا يستغنى بعضها عن بعض، وليس في ذلك أدنى عار. (البستاني، ١٩٩٢م: ٢٠-١٩)

عصمة الأعراب الجاهليين عن الخطأ

هل كان العرب الجاهليون في عصمة من الخطأ؟ هذا السؤال كثيرا ما شغل بال كثير من المحققين في عصور متمادية، فذهب الأقدمون إلى أن العرب قبل ظهور الإسلام كانوا في عصمة من الخطأ بحيث لو قصد أن ينطق بخلاف ما طبعت عليه سليقته العربية لما طاوعت لسانه، وهو قول لا يزال يقول به جمهرة اللغويين حتى في هذا العصر الذي هو عصر التمحيص للحقائق ونبد كل ما لا يقع على سداد وصواب من الآراء. ولاشك أن هذه العقيدة التي كادت تكون من الآيات المنزلة عند القدماء، قد ألقت على طلاب اللسان العربي عبئا فادحا، وعرضتهم لمصاعب يشعرون بتوعرها كلما فتحوا بابا للمناظرة في مسألة نحوية أو لغوية، وجعلت طلاب هذا اللسان يتجشمون المشاق في تعلّم قواعدها ولا سيما إذا كانوا أجانب عنها. (البستاني، ١٩٩٢: ٢٤) ولا بد من الإشارة إلى أن اعتبار الجاهليين بأن كلامهم في عصمة، مخالف للواقع عقلا وعادة، فمن ملازمات العقل البشري أنه لا يهتدى إلى الصواب المطلق، فالإنسان محل للخطأ ما لم يكن مرتبطا بمنبع القدرة الأزلية، لكنه قد يدرك شيئا وتغيب عنه أشياء، فهناك هفوات وأغلاط صريحة عند الجاهليين لا يمكن التغاضي عنها، فإذا اعتبار كلامهم في عصمة، مخالف للواقع. قال ابن الفارس: «ما جعل الله الشعراء معصومين يوقون الغلط والخطأ، فما صح

من شعرهم فمقبول، وما أبته العربية فمردود.» ومن الأغلاط التي جرت على لسانهم، همزهم «المصائب» وهو غلط منهم، وذلك لأنهم شبهوا مصيبة بصحيفة، فلما همزوا صحائف همزوا أيضا مصائب، وليست تاء مصيبة بزائدة كياء صحيفة، لأنها عين عن واوهي العين الأصلية، وأصلها مصوبة، لأنها اسم فاعل من أصاب، وكأنه سهل لهم ذلك أنها بدل من الأصل وليس أصلا، والبدل من الأصل يشبه الزائد، ومن ذلك قولهم: رثأت زوجي بأبيات أي رثيت، وقول الشاعر:

ألم يأتيك والأنباء تنمي (المصدر نفسه: ٢٤، ٢٦)

الخلاف بين نحويي البصرة والكوفة وتأثيره على اللغة

لقد ضاع الشيء الكثير من ألفاظ اللغة العربية، وفقد جانب كثير من قلائد شعرائها، وفرائد خطبائها، وتفككت حلقات القياس، وتفشيت الشذوذ في أصولها وأوضاعها، واستتباب الفوضى في مصادرها الثلاثية وجموعها المكسرة وانتشار الوهن في لغاتها بعد أن ذهبت قبائلها في تلك البوادي المتنامية الأطراف كل مذهب، وبعد أن تعاقب عليها في صدر الإسلام من المصائب والمهالك بموت عدد عديد من رؤاتها واشتغال الخلفاء الراشدين، فالأمويين بفتح البلدان، واجتياح الممالك توسيعا لدولتهم الفتية مما قضى على العرب المجاهدين بمخالطة الأعاجم من فرس، وروم، وترک، وکرد، وقبط، ونبط، وسريان، وأحباش، وغيرهم، وفسح المجال لسريان الفساد في جسم اللغة، وانتشار اللحن على ألسنة الناطقين بها. (البستاني، ١٩٩٢م: ٢٧) ولم تكتف هذه الفجائع الساحقات حتى أنزل الدهر بهذه اللغة ما كادت تنوء به ظهرا وتضيق به صدرا، ألا وهو العراق الشديد الذي حميت ناره بين البصريين والكوفيين في قرون متلاحقة مما لا تزال حتى اليوم تقاسى برحائه وتنجرع مرائره، ومع أنه لا يمكن أن نقول إنه ماكان لهذا العراق أية فائدة، فإنه لم يكن خالية من الفائدة بصورة كلية، لكن قدشغل أئمة اللغة الأعلام أحقابا متتابعة لا هم لهم إلا المناظرة العقيمة والمحاكاة النافهة والانتقادات الجارحة، فلم يأنفوا من تزييف روايات صحيحة وتصحيح روايات زائفة، بل كثيرا ما كانوا ينتحلون في هذا

السبيل أشعارا ينسبون لها إلى أحد الشعراء الجاهليين تأييدا لمذهبهم، حتى أفسدوا اللغة بما أحدثوه من الشذوذ فيها مما يبرأ منه الواضع، وكان لكل فريق منهم روايته يختلفون للجاهليين والمخضرمين من الشعر ما لم يكن لهؤلاء به عهد، ولولا القرآن الكريم ومن يستنّ بسنته من المسلمين المنتشرين في بلاد الله، لم تكن هذه اللغة قادرة على البقاء بين اللغات الحية، وكثرت الشواذ واضطربت الأصول وقلّت الضوابط وضاع القياس، فقد أضاع العلماء أوقاتهم الثمينة فيما ليس من ورائه أدنى جداء لنفوسهم وأمتهم ولغتهم بدلا من أن يصرفوها كصرف غيرهم من أبناء سائر اللغات الرّاقية، في تعزيز العلوم العالية والفنون الجميلة والمعارف المفيدة، وقد كانوا متشاغلين عن حماية وطنهم بسبب تلك المناقشات والمناكرات التي لا طائل تحتها. (البستاني، ١٩٩٢م: ٢٨-٢٧) ولربما لم تكن المشاجرات الدائرة بين الفريقين خالية عن تأثير السياسة والطابع القومي، وإن ما جرى في مسألة الزنبورية بين سيويو والكسائي ونقله النحويون في كتبهم تشير إلى ذلك التأثير. وكان الأنسب بهم والأليق لمصلحتهم ومصلحة أمتهم أن يتابعوا الخطة التي جرى عليها المأمون في نقل المصنفات العلمية القيمة عن اللغات الأجنبية؛ فإن هناك علاقة بين اللغة والتفكير؛ ففي داخل كل لغة بشرية معينة تتبلور وتترشح أشكال معينة من التعبيرات والصياغات اللغوية، وهذه الأشكال والصياغات اللغوية إما أن تتكرر وتترشح عن طريق التعليم المدرسي أو الاستخدام اليومي من قبل أبناء اللغة الواحدة حتى تؤدي في النهاية إلى خلق إطار لممارسة الفكر مرتبط ارتباطا وثيقا بصيغ التعبير هذه، فلا يخرج عنها، وإذا لم يدخل أي شيء من الخارج لزعة هذه الصيغ التعبيرية ونفخ الروح فيها فإنها تبقى على حالها كما هي لفترة زمنية طويلة، وذلك لأن هذه الأشكال التعبيرية قد بلورت من قبل الجماعة القومية اللغوية استنادا إلى تجربة تاريخية تعيشها الأمة لذاتها وبذاتها، فتتعلق اللغة على ذاتها بانغلاق الأمة على ذاتها، وتنشأ العلاقة اليابسة القسرية بين اللغة والفكر، فإذا ضاق الفكر ضاقت اللغة، والعكس بالعكس. ومن المؤكد أنّ ما حصل للغة العربية منذ القرن الحادي عشر والثاني عشر وحتى القرن التاسع عشر، أي طيلة ثمانية قرون، كان نوعا من التخشب والجمود في اللغة والفكر على حد سواء،

فبعد أن حذف التعبير الفلسفى والعلمى من الدائرة اللغوية العربية وضمرت أساليب التعبير وصياغاته التجديدية فى اللغة العربية، نتج عن ذلك صعوبة التفكير فى كثير من المفاهيم والأفكار والنظريات الحديثة فى ما يختص بعلم اللغات العربية الأساسية، فنامت اللغة طويلا عن التفكير، وعندما استيقظ فى القرن التاسع عشر وجدت أن الفكر قطع مسافات طويلة فى اللغة الأجنبية الحديثة كالفرنسية والإنجليزية والألمانية على وجه الخصوص، ونتج عن ذلك أيضا أنا لانجد مقابلا عربيا لمصطلحات أساسية كثيرة لا بد منها من أجل التفكير بالمشاكل والظواهر المطروحة على مجتمعنا اليوم. (أركون، ١٩٩٠م: ٣٤٣-٣٤٢) ولو انتبهوا إلى هذا الأمر لم يكن اليوم الحاجة إلى البحث عن أوضاع جديدة لمخترعات حديثة، ولما كانت اللغة العربية عند هذا الحد من العقم والجمود تجاه تلك المكتشفات الطريفة فى هذا العصر الذى هو عصر التوليد والإبداع، بل ربما كانت الدول التى نراها اليوم متقدمة فى الصناعة والتكنولوجيا، تحتاج أن تستفيد من أوضاعها واصطلاحاتها العلمية.

النتيجة

إن بقاء الأمة بقاء لغتها وعزتها تعود إلى عزّة أمتها، فاللغة سجل أحوال الأمة فى الميادين المختلفة فى حياتها، ونظرا لأهمية اللغة فإن الأمم الراقية تحاول بكل الوسائل المتاحة لديها لتوسيع لغاتها ونشرها بين الأمم، وإنها وسيلة التفاهم والتعاون والتعايش بين المجتمعات الإنسانية.

تختلف النظريات حول النشأة الأولى للغة البشر وحول كونها اصطلاحا أم توقيفا، ولم تصل أصحاب تلك النظريات إلى النتيجة الحتمية حول هذا الموضوع، لذا فإن الباب مفتوح للاجتهادات والتأويلات.

إن اللغة العربية من بين طبقات اللغات تمتاز بكونها لغة اشتقاقية يتحول فيها الأصل الواحد إلى صيغ مختلفة، وفيها تناسب عجيب بين اللفظ والمعنى، وإن الفروق أدل شئ على اتساع هذه اللغة.

ضاع كثير من ألفاظ اللغة العربية ودخل فيها الشذوذ بموت عدد من رواتها في صدر الإسلام واشتغال الخلفاء الراشدين فالأمويين بفتح البلدان وتوسيع الدولة الإسلامية مما أدى إلى مخالطة غير العرب بالعرب المجاهدين ففسح المجال لانتشار اللحن فيها، كما أنّ المنازعات الشديدة بين البصريين والكوفيين والتي شغلت أئمة اللغة أحقاباً، وإن لم تكن خالية من الفائدة لكن لها الأثر السلبي كذلك، لأن كلا الطرفين كان حريصاً على تعزيز آرائه، ولم يمتنع من تزييف روايات صحيحة وتصحيح روايات زائفة في سبيل ذلك.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- ابن منظور. ١٩٦٨م. *لسان العرب*. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.
- ابن النديم. ١٩٧٨م. *الفهرست*. بيروت: دار المعرفة.
- ابن سلام الجمحي، محمد. ١٩١٣م. *طبقات الشعراء*. ليدن: مطبعة بريل.
- أنيس، إبراهيم، ١٩٦٨م. *دلالة الألفاظ*. الطبعة الثانية. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- البستاني، عبد الله. ١٩٩٢م. *البستان*. الطبعة الأولى: مكتبة لبنان.
- البستاني، بطرس. ١٩٨٧م. *محيط المحيط*. بيروت: مطبعة تيوبوبرس.
- الثعالبي، أبو منصور. لا تا. *فقه اللغة وسر العربية*. قم: مؤسسة إسماعيليان.
- الجزائري، نور الدين. ١٤٠٨ق. *فروق اللغات في التمييز بين مفاد الكلمات*. حققه وشرحه محمد رضوان الداية. الطبعة الثانية. مكتب نشر الثقافة الإسلامية.
- أركون، محمد. ١٩٩٠م. *ندوه ومواقف، الإسلام والحداثة*. الطبعة الأولى. دار الساقي.
- زُرُور، نوال كريم. لا تا. *معجم ألفاظ القيم الأخلاقية وتطورها الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن*. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- السيوطي، جلال الدين. لا تا. *المزهر*. شرحه وضبطه وعنون موضوعاته وعلّق حواشيه محمد أحمد جاد المولى، وعلى محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم. لبنان: دار الفكر للطباعة.

- الشرتوني، سعيد الخوري. ١٩٩٢م. *أقرب الموارد*. الطبعة الثانية. بيروت: لانا.
- الطبري، محمد بن جرير. ١٩٥٤م. *جامع البيان عن تأويل القرآن*. الطبعة الثانية. مصر: لانا.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الأولى - العدد الثاني - صيف ١٣٩٠ ش / حزيران ٢٠١١ م

دراسة نقدية لحياة العطار ومنظوماته الشعرية

عبد الحميد أحمدى*

الملخص

يعدّ فريد الدين العطار النيشابوري من أبرز شعراء إيران القدامى، وقد كرّس جلّ اهتماماته في سبيل نشر الثقافة الصوفية من خلال آثاره الأدبية، فجميع نتاجات الشاعر دون استثناء تتضمّن تفسيراً لبعض المفاهيم العرفانية، وتصويراً لمسعى السالك وعنائه في سبيل الوصول إلى الحقيقة التي تتخيّلها الصوفية. وعلى الرغم من كثرة كتب التذاكر التي تناولته بالذكر إلا أن حياته احتجبت تحت ركام من الغموض، أضف إلى ذلك كثرة الانتحال والوضع عليه حيث نسبوا إليه كثيراً من المنظومات العلية التي لا تمتّ إليه بصلة؛ فجاء هذا المقال ليظهر حقيقة ما انتجته قريحة العطار الشعرية ويقوم بتبيين هويته من خلالها ويدرس الفكرة الرئيسة التي اعتمد عليها الشاعر في جميع نتاجاته الشعرية.

الكلمات الدلّيلية: العطار، الشعر الصوفي، السلوك العرفاني، المقامات.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة زابل - أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبد الحميد أحمدى.

Elyasiniahmadi@yahoo.com

تاريخ القبول: ١٣٩٠/٥/٢٣ هـ. ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/١٢ هـ. ش

المقدمة

تُعتبرُ الفترة الزمنية التي امتدّت من منتصف القرن السادس الهجري إلى منتصف القرن السابع بالنسبة لتاريخ إيران الإسلامية عامّة ولخراسان خاصّة فترة اضطرابات سياسية ومساجلات دامية بين حكام المناطق المختلفة في إيران للحصول على أكبر قدر من الممتلكات؛ فقد شهدَ هذا العصرُ تنافساً شديداً بين السلاجقة والخوارزميين، هذا التنافس الذي أدّى إلى معارك طاحنة جرّت على أهالي البلاد الولايات والدّمار؛ أضف إلى ذلك بعض المعارك التي فرضها عليهم بين الآونة والأخرى أقوامٌ من خارج البلاد، كالهجمات التي شنّها عليهم القرخانيين^١ والقرغزانيون^٢؛ فقد ارتكب القرغزانيون أضخم المجازر في نيشابور بعد أن تغلبوا على السلطان سنجر (تـ ٥٥٢ هـ) في معركة دارت بينهما قرب مدينة بلخ. وقد أشار ياقوت الحموي إلى هذه الحرب المدمّرة ومخلفاتها الأليمة بقوله: «وأصابها (نيشابور) الغز في سنة ٥٤٨ بمصيبة عظيمة حيث أسروا الملك ستجر... وقتلوا كل من وجدوا واستصفوا أموالهم حتى لم يبق فيها من يُعرف وخرّبوها وأحرقوها ثم اختلفوا فهلکوا.» (الحموي، ١٩٩٠م، ج ٥: ٣٨٣)

وبعد السلاجقة أخذ الخوارزميون بمقاليد الحكم في البلاد، ولم تستقرّ الأمور بأيديهم حتى ظهر المغول في عصر السلطان محمد بن علاء الدين تكش الذي تربّع على عرش الحكم بعد وفاة أبيه سنة ٥٩٦ هـ (صفا، تاريخ ادبيات، ١٣٨٥ ش: ١٦٥) وقد كانت بداية الغارة التي شنّها المغول على مملكة الخوارزميين سنة ٦١٦ هـ حيث حاصروا مدينة

١. طائفة غير مسلمة من قبيلة تونغور أقاموا لأنفسهم دولة في منطقة آسيا الوسطى وهاجموا سمرقند واشتبكو مع السلطان السلجوقي سنجر، وتغلبوا عليه وأسّسوا بعد ذلك دولة غورخانيان في ما وراء النهر، فأطاح بها محمد خوارزمشاه سنة ٦٠٧ من الهجرة. (صفا، تاريخ ادبيات إيران، ١٣٨٥ ش: ١٦٤)

٢. قبيلة تركمانية هاجرت إلى بلخ وأقامت في ضواحيها، ثم قويت شوكتها، فدخلت في حرب مع حاكم بلخ وتغلبت عليه، وما إن سمع بهذا النبأ السلطان سنجر حتّى توجّه شخصاً لمحاربتها ولكنّه خسر المعركة وأخذ أسير لديها. (صفا، تاريخ ادبيات إيران، ١٣٨٥ ش: ١٦٥)

أترار^١ واستولوا عليها. ثم واصلوا زحفهم على غيرها من المدن، وسقطت المدينة تلو الأخرى بأيديهم حتى وصلوا إلى نيشابور وكان ذلك سنة ٦١٧ هـ وفيها كرّروا ما قاموا به في المدن الأخرى من قتل وسفك وتدمير، وفاقوا أشدّ الشعوب همجية في قسوتهم وفظاظتهم وما ارتكبوه من جرائم. (زرّين كوب، ١٣٨٦ ش: ٤٣)

ففي هذا الجوّ المرعب والمخيف الذي سيطر على حياة عامّة الناس في إيران وجدت الصوفية مرتعا خصبا بين مختلف طبقات المجتمع، وارتفع شأن رجالها بين العامّة والحكام على السواء، وراجت تعاليّمها وكثرت مجالسها، وأقبل الناس عليها؛ وكان فريد الدين العطار أحد هؤلاء الذين أعجبوا أشدّ الإعجاب بطريقة التصوّف ورجالها.

هوية العطار

لم يعرف تاريخ الأدب الفارسي قطبا من أقطاب الشعر الصوفي احتجبت حياته تحت ركام من الغموض كما هو الحال مع العطار النيشابوري؛ فإنّ معلوماتنا التاريخية المؤثّقة عن مولانا جلال الدين الرومي (٦٠٦ - ٦٧٢ هـ) تعادل مائة ضعف ما لنا من معلومات عن العطار النيشابوري، حتى إنّ ما نعرفه عن السنائي الغزنوي الذي سبق العطار بقرن من الزمان أكثر بكثير ممّا نعرفه عن العطار. (شفيعى كدكنى، ١٣٧٨ ش: ٣٣)

وعلى الرغم من كثرة كتب التذاكر التي تناولت جانبا من حياته، وروت لنا أخباره إلا أنها لم تضبط تاريخا مؤحّدا لمولده ووفاته، الأمر الذي جعل الشك يحوم حول ما ضبطوه. وهذا الشك ليس مقصورا فقط على تاريخ ميلاده ووفاته بل لا مجال للقطع في أية صغيرة وكبيرة تتصل بحياته اللهم إلا ما أشار إليه الشاعر نفسه تصرّحا وتلويحا في نتاجاته، شعرا ونثرا. فقد صرّح في مواضع متعددة من أشعاره على أنّ اسمه محمد ولقبه العطار وفريد؛ ففي كتابه منطق الطير يعرب الشاعر عن كونه سمّي النبيّ (ص) بقوله:

١. مدينة تقع في ما وراء النهر على الضفة اليمنى لنهر سيحون، اكتسبت شهرة حين غزاها جنكيزخان سنة ٦١٦ هـ وكانت ثغرا لإمبراطورية خورازم في عهد ملكها علاء الدين محمد خوارزمشاه. ومن أترار خرجت جيوش المغول لغزو المشرق.

از گنه، رویم نگردانی سیاه حق هم نامی من داری نگاه
(العطار، ١٣٨٣ش: ٩٤)

- أسالك أن لا تسود وجهي بما ارتكبته من المعاصي، وأن تراعى في حق التسمي باسمك.

كما أنه أشار إلى لقبه فريد بقوله:
گرچه فريد فرد شد در طلب وصال تو وصل تو چون رسد بدو چون بسزایم رسد
(العطار، ١٣٧٧ش: ٢٨٥)

- فريد وإن أصبح في طلب الوصول إليك متفردا لا مثيل له ولا نظير، ولكن كيف بوصلك أن يُفَضِّي إليه وهو لا يُنالُ على أساس من الاستحقاق والجدارة.
وكتيرا ما كرّر الشاعر اسم العطار لقبا لنفسه وظهر هذا اللقب في كثير من غزلياته وقصائده، كما في قوله:

خستگی دل عطار ز تو مرهمی به ز وفا نپذیرد
(المصدر نفسه: ٢٧٥)

- فالإرهاق النفسى الذى أصاب العطّار بسببىك، لا يزول إلا ببلسم من وفائك.
فيفهم من الأبيات التى تقدّمت أن الشاعر تسمّى بمحمد وتلقّب بالعطار وفريد، فالعطار نسبة إلى حرفته وعمله وفريد هو مختصر فريد الدين؛ وقد أشار إلى ذلك معاصره محمد العوفى فى معرض حديثه عنه بقوله: «الأجل فريد الدين افتخار الأفاضل ابو حامد ابوبكر النيشابورى سالک جادة حقيقت وساکن سجاده طريقت.» (العوفى، ١٣٥٥ش: ٤٨٠) فالمؤرخ فى هذا النص أشار إلى لقب الشاعر وكنيته وكنية أبيه، لأنّ الكسرة بين أبى حامد وأبى بكر كسرة إضافة تدل على البنوة ومعناه أبوحامد بن أبى بكر؛ وفيه إشارة إلى موطنه ومسقط رأسه فإنه نُسب غالبا إلى بلدة نيشابور، وأحيانا إلى قرية كدكن.

وقد استبعد زرّين كوب أن يكون العطّار من «كدكن» بحجة أنّ كدكن تابعة لزاوه

(ترتبت حيدرته)، وليست تابعة لنيشابور. ورأى أن هناك تعارض بين كونه نيشابورياً وكونه كدكنياً؛ ثم رجّح أن يكون الشاعر من نيشابور لأن معاصره العوفى والموثوق بكلامه قد صرّح بانتسابه إلى هذه المدينة خلافاً لما قرّره دولتشاه السمرقندى. (زرّين كوب، حكايت همچنان باقى، ١٣٨٣ش: ١٨١؛ وصدای بال سیمرغ «درباره زندگى واندیشه عطار، ١٣٨٣ش: ١٤) الذى نسبته إلى قرية كدكن. (السمرقندى، ١٣٨٢ش: ١٨٧)

وردّ الشفيعى الكدكنى على قول زرّين كوب قائلاً: كأنّ الأستاذ تناسى ما كان دارجا عند الجغرافيين القدماء من أنّ زاوه كانت تابعة لنيشابور القديمة؛ فنيشابور بعد العطار بقرون، ورغم ما أصابها من دمار، كانت منطقة مترامية الأطراف تضمّ قرى ومُدناً عديدة، وتنقسم إلى أربعة أرباع وكان من بينها ربع الشامات والذى يمتدّ من حدود البهق إلى كورة رخّ التى تضمّ قرية كدكن. ولكن فى العهد القاجرى عندما أرادوا أن يحولوا زاوه والتى كانت قرية من قرى نيشابور القديمة إلى مدينة مستقلة ضمّوا إليها كورة رخ مع قراها ومن بينها قرية كدكن؛ فإذا أخذنا بعين الاعتبار التقسيمات القديمة لمدينة نيشابور، بغضّ النظر عمّا جرى فى القرون المتأخّرة من تغييرات على خارطة نيشابور القديمة فلا نجد بعد ذلك تعارضاً بين قول العوفى: إنّ العطار نيشابورى المولد وبين قول دولتشاه بأنّه كدكنى. (شفيعى كدكنى، ١٣٧٨ش: ٣٥ و ٨٥ و ٨٦)

وأما بالنسبة لتاريخ مولده ووفاته، فقد حاول كثير من الباحثين المعاصرين^١ تحديد ذلك، وكانت النتيجة أن اتّسعت شقّة الخلاف بينهم. ومن أقرب الاحتمالات إلى الصّحة تلك المعلومة التى توصّل إليها الدكتور الشفيعى الكدكنى من خلال دراسته لما جاء فى كتاب تذكرة الشعراء، حيث أرّخ لمولد الشاعر سنة ٥٥٣هـ ولوفاته سنة ٦٢٧هـ وعلّل ذلك بقوله: (المصدر نفسه: ٦٢ و ٦٦) إنّ دولتشاه السمرقندى فى كتابه تذكرة الشعراء والذى يتضمن حديثاً عن مائة وأربعين شاعراً وذكرًا لحوادث أيامهم لم يؤرّخ عن مولد شاعر

١. من أمثال سعيد النفيسى فى كتابه زندگینامه شیخ فریدالدین عطار نیشابوری، ویدیع الزمان فروزانفر فى كتابه شرح احوال ونقد وتحليل آثار عطار، وعبدالحسين زرّين كوب فى كتابه صدای بال سیمرغ "درباره زندگى واندیشه عطار".

ووفاته تاريخاً كاملاً يحدّد فيه اليوم والشهر إلا في حديثه عن ثلاثة شعراء هم: العطار النيشابوري، وكمال الدين إسماعيل بن جمال الدين الإصفهاني (ت ٦٣٥ هـ)، وأمير سيد حسيني الهروي (ت ٧١٩ هـ). فإن كان دولتشاه يهدف من وراء هذا العمل تزويراً لتاريخ وفيات الشعراء فكان باستطاعته أن يتعامل مع السنائي الغزنوي، والخاقاني الشرواني، والنظامي الكنجوي، وجلال الدين الرومي وغيرهم من كبار الشعراء بمثل هذا الأسلوب إلا أنه اكتفى في حديثه عن هؤلاء الشعراء بذكر السنة دون تحديد اليوم أو الشهر ممّا يدفعنا إلى القول: بأنّ الشاعر قد اعتمد في كلامه عن هؤلاء الشعراء الثلاثة على وثيقة تاريخية معينة؛ فما هي حقيقة هذه الوثيقة؟! فهذا هو اللغز!! ولكن ممّا لا شك فيه أنّ دولتشاه في تأليفه لهذا الكتاب قد وقف على مصادر متعدّدة أشار إلى البعض منها؛ فمن هذه المصادر مؤلّفات قيمة ونادرة حال الدهر بين بقائها والإفادة منها مثل: كتاب مناقب الشعراء وتاريخ آل سلجوق لمؤلّفه أبي الطاهر الخاتوني، وكتاب تاريخ ومقامات الإسكندري لمعين الدين النطنزي. فمن المحتمل إذن أن يكون دولتشاه قد اعتمد في تقييده لتاريخ ميلاد هؤلاء الشعراء الثلاثة ووفاتهم على مثل هذه الكتب المفقودة؛ وهناك احتمال آخر وهو أنّ المؤرّخ قد اقتبس هذا التاريخ من على القبريّة الموضوعية على ضريح العطار قبل ترميمه وإيجاد قبرية أخرى في أيام الأمير عليشير التوائى والتي تمّ فيها نقش أبيات أبا ناضمها عن تاريخ مُحرّف لميلاد الشاعر ووفاته، بحيث ذكر تاريخ وفاة الشاعر سنة ٥٨٦ هـ وجعله متزامناً مع غزو هولاكو لنيشابور، فالخطأ في هذا التاريخ المنقوش يبيّن لا يحتاج إلى مناقشة. ومن المؤكّد أنّ هذه المعلومات التي جاء بها دولتشاه عن تاريخ ميلاد الشاعر ووفاته لم يقتبسها من الأبيات المنقوشة على القبرية الجديدة بل من المحتمل أنّه قد أخذها من على النقش القديم عند زيارته لقبر العطار قبل ترميمه.

ولكن بقيت هنا نقطة غامضة في كلام دولتشاه عن العطار، والكلام للشيعي الكدكني، وهي تقييده لعام ميلاد الشاعر بثلاثة عشر وخمسمائة. وإذا رجعنا إلى أسلوب الخطّ القديم لرأينا أنّ عشر يحتمل أن تكون تصحيفاً لكلمة خمسين، فمن المفترض إذن أن

يكون المقيّد في المصدر الذي نَقَلَ عنه دولتشاه خمسين، فأخطأ المؤرّخ النقل فاستبدل خمسين بعشر، فعلى هذا الأساس من الممكن القول بأنّ العطار وُلِدَ في السادس من شعبان سنة ٥٥٣هـ ق وتُوفّي في العاشر من جمادى الثانية سنة ٦٢٧هـ ق، فيكون قد عمّر أربعة وسبعين عاماً؛ وهذا العمر معقول ويتّفق مع بعض التلويحات التي لوّح بها الشاعر في آثاره ويكون قريباً ممّا توصّل إليه المرحوم بديع الزمان فروزانفر في دراسته لحياة الشاعر.

شعر العطار مرآة تصوّفه

لقد مرّ الشعر العرفاني في مسيرة تطوّره بثلاث مراحل رئيسة، تتمثّل في شعر السنائي الغزنوي، والعطار النيشابوري ومولانا جلال الدين الرومي؛ (المصدر نفسه: ٤٤؛ وصفاً، مختصرى در تاريخ تحول نظم و نثر فارسي، ١٣٨٥ ش: ٤٣) وقد أشاد الأخير بالدور المهم الذي قام به كلّ من السنائي والعطار لدفع عجلة الشعر الصوفي إلى الأمام وتمهيد الطريق لغيرهما من الشعراء للخوض فيه، وأبان عن ذلك بقوله:

عطار روح بود و سنائي دو چشم او ما از پی سنائي و عطار آمديم

(السمرقندي، ١٣٨٢ ش: ٩٥)

- فالعطار كان روحاً والسنائي عَيْنِيهِ، ونحن قد جننا بعد هما نفتى أثرهما.
فالتراث الشعري الذي خلفه هؤلاء الشعراء يعدّ من أعلى النماذج في الأدب العرفاني والصوفي.

وقد وقف العطار جلّ طاقاته الفكرية في سبيل استيعاب القضايا العرفانية ومعرفة دقائقها ومن ثمّ توظيف قدرته الشعرية لبتّها بين النَّاس. فجميع نتاجات العطار الأدبية دون استثناء تتضمّن تفسيراً لبعض المفاهيم الصوفية، وتصويراً لمسعى السالك وعنائه في سبيل الوصول إلى الحقيقة. فالعطار وإن استفاد من تجارب الآخرين في هذا المجال وتأثر بهم إلا أنّه ما كان منتمياً إلى طريقة معيّنة من طرق المشايخ الصوفية، فتصوّفه كان تصوّف ذاتياً يقترب إلى حدّ ما من مفهوم التصوف عند الغزالي؛ فقد جمع العطار في

تصوّفه بين الشريعة والطريقة والحقيقة، فالشريعة عنده عملاً بأقوال النبي، والطريقة اقتداءً بسلوكياته وأفعاله، وأمّا الحقيقة فهي أحوال العارف نفسه تنكشف له وهو في طريقه للوصول إلى الكمال؛ ولا يصل إلى الكمال إلّا عن طريق الحبّ، والحبّ لا يكون حقيقة صوفية إلّا إذا تحمّل السالك في سبيل تحصيله مرارة الألم، لأنّ الألم مبدأ التصوّف وحافظ استمراريّته ودوامه، وبه يصل الإنسان إلى غايته من الكمال. (زرين كوب، صدى بال سيمرغ ١٣٨٣ ش: ١٥٧ و ١٥٩) قد بذل الشاعر ما وسّعه من جهد في سبيل تقرير هذا المبدأ التي استنبطه من أفكار إسلامية وأخرى دخلية أخذت من ثقافات الأمم الأخرى، واعتمد في ذلك على لغة الشعر لأنّها الأكثر مرونة في تعاطي مثل هذه القضايا.

فشعر العطار في مجموعته يعدّ فنّاً لاعتبارين: الأوّل لأنّه شعرٌ، والثاني نظراً إلى أنّه عرفان وتصوّف؛ فالتصوّف بحدّ ذاته يعتبر نوعاً من أنواع الفنّ لأنّه ليس إلاّ تعاملًا فنيّاً مع المذهب وتعاطياً له على أساس هذه الفكرة. إذن فشعر العطار فنّ مضاعف، فنّ يكمن داخل فنّ آخر؛ ولا يمكن لشخص أن يتمتّع بهذا النوع من الشعر، ويتذوّقه تذوّقاً أدبياً دون التعرّف على كلتا الناحيتين منه. فالقراءة لشعر العطار دون الاعتماد على المبادئ الصحيحة لقراءته ستنتهي بالحكم عليه بأنّ شعر ضعيف يخلو من الجمال ويدلّ على غباوة ناظمه وسذاجته. (شفيعى كدكنى، ١٣٧٨ ش: ٢٨)

فالقارىء الذى اعتاد على تذوّق جماليات شعر الخاقاني، ومنوتشهرى (ت ٤٣٢ هـ)، وأنورى (ت ٥٨٣ هـ)، ووفّر لنفسه بالاعتماد على نتاجاتهم رصيда ثقافيا خاصا، وأراد أن يحكم من خلال ذلك على شعر العطار فله الحقّ بعد ذلك أن يعتبره شاعرا ثرثارا مخرّفا. ولكن هذا القارىء إذا أمكنه أن ينفذ إلى عالم العطار الثقافى، ويطلع على ما كان يدور فى ذهنه فلاشك أنّه ستختلف وجهة نظره، ويراه شاعرا عبقريا فاق حدود الزمان والمكان. (المصدر نفسه: ١٧ و ١٨)

إنّ معظم الانتقادات التي وجّهها النقاد لشعر العطار ناتجة عن قيامهم بفرض جماليات شعر المدرسة الخراسانية على أطر جماليات الشعر العرفاني. (المصدر نفسه: ٢١) وهناك انتقادات نتجت عن عدم معرفتهم بالمعجم الشعري الذي استقى منه العطار واعتمد عليه

في نظم أشعاره؛ فمثلاً بسبب تقفيته بين كلمتي «كُفْتُ» و«كِرِفْتُ»^١ رموه بأنّه يجهل موسيقا الشعر ولا يتذوّقها، وأنّه بعمله هذا قد خلع من على هيكل الشعر الفارسي ثياب الملوك الفاخرة وألبسه ثياب المتسوّلين البالية.

إنّ إصدار مثل هذا الحكم على شعر الشاعر لا ينشأ إلا عن جهل الدارس للمعجم اللغوي الذي استند إليه العطار، المعجم الذي استمدّه الشاعر من بعض اللهجات الإيرانية الأصلية الرائجة في منطقته. ففي هذا المعجم يمكن تقفية "كرفت" مع "كفت" لأنّ "كرفت" تُلَفَّظُ بضم الكاف والراء، إذن فموسيقا الشعر في مثل هذه المواضع تامّة وقويمة، ولا يشينها قول من استند في إصدار الحكم عليها إلى اللغة الفارسية التي أصبحت مقرّرة في العصر الراهن، لأنّ مثل هذا الحكم بعيد عن روح المنهج العلمي. (المصدر نفسه: ٢٥)

ومن الملاحظ كذلك فيما يتعلّق بالانتقاص من قيمة شعر العطار أنّ مجموعة من الانتقادات التي وُجّهت إليه لا محلّ لها من الموضوعية، لأنّ العطار لم يقل شيئاً ممّا نقدوه لأجله. وهنا يجب التنبيه على أنّ كثيراً من الأفكار السخيفة والمنحطّة، والأبيات الضعيفة والمعلولة لا تُمتُّ بأيّة صلة إلى العطار.

ومن المؤسف جدّاً أنّ كثيراً من الأحكام التي أصدرها بعض المستشرقين والنقاد المحليين على شعر العطار منذ زمن ليس بالبعيد قد اعتمدوا فيها على آثار لا يشكّ اليوم أحدٌ في أنّها منحولة باسم العطار؛ فيجب على الدارسين أن يفرّقوا بين العطار الحقيقي وبين من تلقّب باسم العطار من المتصوّفين الثرثارين المتبجّحين، وأن يَفْصِلُوا بين آثار هؤلاء وبين آثار العطار ونتاجاته الأدبية التي أشار إليها في مقدّمة كتابه مختار نامه

١.

پاک رو داند که در اسرار عشق بهتر از ما رهبر نتوان کُفْتُ
آنچه ما دیدیم در عالم که دید و آنچه ما گفتیم در عالم که کُفْتُ

(العطار، ١٣٧٧ش: ٢٣١)

— فالسالك المخلص يعلم أنّه لا يمكن أن يتخذ لنفسه مرشداً يرشده إلى خفايا عالم الحبّ بأفضل منّا

— فمن رأى في العالمين مثلما ما رأينا ومن قال مثلما ما قلنا.

الكتاب الذى قام بتأليفه فى أخريات حياته، وكلّ دراسة تهدف إلى تبیین تصوّر العطار ومُعتَقَدِه خارج إطار الآثار التى ذكرها الشاعر بنفسه تعتبر دراسة مناقضة لأصول البحث العلمى. (المصدر نفسه: ۲۱ و ۲۳)

منظومات العطار الحقيقية

أشار العطار فى مقدمة كتابه مختارنامه إلى مؤلفاته الشعرية قائلا: أمّا بعد فإنّ جماعة من أصدقائى الخُلص ورفائى الأحباء أعلمونى برغبتهم فى أن أقوم بإبداع نسق خاص للرباعيات قائلين: فيما أنّ الرباعيات التى تخللت الديوان كثيرة غير مُنسقة وأنّ مملكة "خسرونامه" ظهرت إلى الوجود، وفشت أسرار "أسرارنامه" وانتشرت، وتجلت حقيقة "منطق الطير" فى رسالة الطيور المعبرة عن عالم الأرواح ومراتب السلوك، وتجاوزت الحد والغاية مضاضة المصيبة فى «مصيبة نامه» وتمّ الانتهاء من بناء ديوان «الديوان»، وجرى لحسن منفعة إبطال نظم منظومتى «جواهرنامه» و«شرح القلب»، حيث أبديتا بالتمزيق والغسل، فلأجل ذا إن يكن ثمة اختياراً وتصنيفاً للرباعيات فستردأ هذه الرباعيات بالتنسيق جمالاً ونظماً، ويحسن الإيجاز بهاءً وررونقاً.^۱

ومن الملاحظ فى هذا النصّ أنّه قد خلا من الإشارة إلى منظومة "إلهى نامه" التى هى من نتاجات العطار الأدبية دون أدنى شك، فلماذا؟! إنّ الدراسات الحديثة أثبتت أنّ «خسرونامه» هو العنوان الحقيقى الذى وضعه الشاعر لهذه المنظومة التى تحمل عنواناً مزيفاً باسم «إلهى نامه»، وأنّ الكتاب الذى عُنونَ به

۱. أمّا بعد جماعتى از اصدقاء محرم واز احباء همدم... التماس نمودند که چون سلطنت خسرونامه در عالم ظاهر گشت و اسرار اسرارنامه منتشر شد و زبان مرغان طيورنامه، ناطقه ارواح را، به محلّ کشف رسید، و سوز مصیبت مصیبت نامه از حدّ و غایت درگذشت و دیوان دیوان ساختن تمام آمد، و جواهرنامه و شرح القلب - که هر دو منظوم بودند - از سر سودا نامنظوم ماند که خرق و غسلی بدان راه یافت؛ رباعیاتی که در دیوان است بسیارست و از زیور ترتیب عاطل... اگر انتخابی کرده شود و اختیاری دست دهد، از نظم و ترتیب، نظام و زینت او بیفزاید و از حسن ایجاز، رونق او زیاده گردد. (العطار، ۱۳۸۵ش: ۷۰ و ۷۱)

«خسرونامه» واشتهر بين الناس على أنه من نتاجات العطار هو في الحقيقة كتابٌ لشاعر مجهول، عنوانه «گل وهرمز» تناول فيه ناظمه قصّة رجل من سُلالة مَلَكِيّة باسم هرمز وعشيقته گل، فُنُسِبَ إلى العطار جهلاً لأنّ موضوعه ينطبق تماماً على عنوان الكتاب الذي أشار إليه العطار في مقدّمة منظومته مختارنامه. (العطار، ١٣٨٧ش: ٤٨ و ٥١)

وهناك العديد من المنظومات العليّة التي عُرِفَت باسم العطار وهي ليست من نتاجاته، بل من نتاجات شعراء العصور المتأخّرة، تلك العصور التي وصل فيها العرفان إلى غاية إسفافه وتنزّله؛ فأراد البعض من المحسّوبين على أهل العرفان أن يخلّدوا ما أنتجته قرائهم العليّة فأضفوا اسم العطار على نتاجاتهم، وبذلك لَطَّخوا اسم هذا الشاعر العارف بما لم يَفْهُ به. (العطار، ١٣٨٣ش: ١٧)

وعلى كلّ حال فإنّ آثار العطار المحقّقة في ميدان الشعر والتي أشار إليها الشاعر شخصياً هي: خسرونامه = إلهي نامه، وأسرارنامه، ومنطق الطير، ومصيّب نامه، والديوان، ومجموعة من الرباعيات المسماة بـ «مختارنامه»؛ بالإضافة إلى كتابه المنثور تذكرة الأولياء والذي ضمّ في معظمه تقارير عن أحوال كبار الصوفية وأقوالهم وعن هدى بعض الأئمّة وسلوكهم؛ فتناول أحوال الأئمّة جعفر الصادق (ع)، ومحمّد الباقر (ع)، وأبو حنيفة (ع)، ومحمّد بن إدريس الشافعي، وأحمد بن حنبل، وعدد من مشايخ الطوائف المختلفة من الصوفية. وجاء أصل الكتاب في ثلاثة وسبعين ذكراً أو باباً إلا أنّه أضيف إليه، فيما بعد، خمسة وعشرين ذكراً شكك بعض الدارسين في صحة نسبتها إليه. (زرين كوب، ١٣٨٣ش: ٥٢)

والشاعر في جميع نتاجاته يَصوّر للقارئ الجوّ العرفاني الذي كان يعيشه ويتفاعل معه بكلّ وجوده، فالحب (العشق) عنده في جميع غزلياته بمختلف أنواعها حقيقة ملموسة وليس وهماً وتخيلاً، وأنّه ناتج عن تجربة روحانية مفعمة بالصدق والتضحية. (المصدر نفسه: ٦٢)

وأما قصائده فيبدو فيها تأثره بالسنائي الغزنوي والخاقاني الشرواني إلا أنّها تميزت عن قصائدهما بما فيها من وجد وشوق وحرقة؛ وحملت في معظمها معنى التفكير في الموت وحقيقته. ولكن هذه الحقيقة التي لا مفرّ منها لم تكن عند العطار مدعاة يأس

وقنوط وجريان في عالم من الظلمة والحلكة كما هي عند بعض الشعراء، (المصدر نفسه: ٦٠ و٦١) بل كانت مدعاة سعي وجدّ واستعداد لمواجهةها، لأنّ الموت عنده ميلاد جديد ومرحلة انتقال من حياة إلى حياة، يقول في إحدى قصائده معبراً عن هذا المعنى:

وقت كوچست الرحيل ای دل ازین جای خراب

تا ز حضرت سوى جانت ارجعی آید خطاب

(الطار، ١٣٧٧ش: ٥١)

- يا فؤادی لقد حان وقت الرحيل فارحل عن هذا المكان الخرب كي تكون نفسك مؤهّلة لمخاطبة الربّ إياها بقوله: ﴿يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ﴿١﴾ ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً ﴿٢﴾ فَادْخُلِي فِي عِبَادِي ﴿٣﴾ وَادْخُلِي جَنَّاتِي ﴿٤﴾﴾ (الفجر: ٢٧-٣٠)

وقد اشتملت قصائد الطّار على معان زهدية تحذّر الإنسان من الإنزلاق في وادي الهوى وتحثّه على التمسك بشرع الله وخير مثال على ذلك قصيدته في مدح النبي (ص) والتي أكد فيها على أن لا نجاة إلا في اتباع شريعة المصطفى الذي اصطفاه الله لهداية الناس.

وأما رباعياته فقد فصلها الشاعر عن ديوانه، على خلاف عادة شعراء عصره، وربّتها في كتاب مستقل باسم مختارنامه، (الطار، ١٣٨٦ش: ١١) وقسمها إلى خمسين باباً مُعَوَّناً، بحيث يحتوي كلّ باب على مجموعة من الرباعيات في موضوع واحد. تبدأ هذه المنظومة على عادة الطّار في إنشاء منظوماته بتوحيد الله ومدح النبي ثمّ تعالج قضايا ذات صلة بالتصوّف.

وفي منظومته اسرار نامه (زرين كوب، ١٣٨٣ش: ٨٢) والتي تُعدّ من أمّهات كتب أهل التصوّف والعرفان، أفصح فيها الشاعر عن غوامض فن التصوّف بالشرح والتفسير. فهو في هذه المنظومة لم يعتمد على قصّة رئيسة كما في منطق الطير، ومصيّب نامه وخسرونامه = إلهي نامه، وإنّما تتألّف المنظومة من اثنتين وعشرين مقالة تقوم كلّ مقالة بشرح أصل من أصول التصوّف وتحتوي المقالات على حكايات وتمثيلات لتقرير المعنى في ذهن

المتلقى.

وقد جاءت منظومة خسرونامه = الهى نامه، مختلفة عن نظيرتها اسرارنامه، حيث تتناول حكايات وتمثيلات فرعية فى إطار القصة الرئيسة، فلولا هذه الحكايات لما خرجت القصة من الرتبة التى كادت أن تطرأ عليها بسبب خلوها من المفاجآت، واعتمادها على الحوار فقط. فالحوار الذى يشكل الجانب المهم من هذه المنظومة قد أجراه الشاعر بين الخليفة العارف وابنائہ الست، حيث وجّه الخليفة لكل واحد منهم سؤالاً عما يتمناه ويتطلع إليه، فأبان الأول عن مكنون فؤاده قائلاً: قد روى عن السادة الأفاضل أن لملك الجان ابنةً عذراءَ حسناء، لا مثيل لها بين البرية ولا نظير، فإن أتمكن من تحقيق أمنيته بالوصول إليها فلن أطلع إلى شيء بعدها حتى قيام الساعة. (العطار، ١٣٨٧ش: ١٣١)

وأجاب الثانى: يا أبتاه، إنى أريد أن أثقن فنّ السحر وأكون من المهرة البارعين فيه. (المصدر نفسه: ١٧٧) وتقدم ثالث أولاده وهو مثال فى الكمال، فترجم لأبيه عن حاله قائلاً: هناك كأس يُمكن صاحبه من الإحاطة بجميع شوؤن العالم (كأس جمشيد) فإن غايتى تنحصر فى الوصول إليه ولا تتعداه إلى شيء آخر كمنصة الحكم وجلالها. (المصدر نفسه: ٢٢٠) وقال الرابع وهو رجل حسن الرأى والمشورة وكله سكون وطمأنينة، بأن كل ما أتمناه فى هذه الدنيا هو الظفر بماء الحياة. (المصدر نفسه: ٢٦٨) وجاء الخامس وهو فى منتهى التهلل والإشراق، فخاطب أباه قائلاً: يا بحر الأسرار، فإنى لا أريد شيئاً إلا ذلك الخاتم الذى صار به سليمان فى ملكه متفرداً متميزاً. (المصدر نفسه: ٣٠٥) وأمّا السادس فمَثَلَ أمام أبيه بقلب يفيض بالأسرار، وهو الذى قد نال بفضل فصاحة لسانه كلَّ سؤدد وفخار، فقال: إن ما أتمناه على الدوام، أن تكون لى حرفة تُمكننى على مرّ العصور والأيام، من تحويل المعدن الخسيس إلى أحجار كريمة كاللؤلؤ والمرجان. (المصدر نفسه: ٣٨٤)

فالشاعر فى هذه المنظومة العرفانية قد جعل أبطال هذه القصة والذين تجسّدوا فى الخليفة وأبنائه رموزاً عن الإنسان وحالاته النفسية وصراعه الدائم مع ميوله ونزعاته

المادّية؛ وقد قام الخليفة بدور المرشد الذى يسعى إلى تحويل المآرب المادّية إلى أهداف روحانية.

وفى منظومة مصيبتنامه يَصوّر الشاعر مسعى السالك وعناؤه فى سبيل وصوله إلى الحقيقة؛ فيمرّ فى رحلته الخيالية بكائنات مختلفة استخدمها الشاعر كرموز تجسّد للمتلقّى حقيقة المقامات التى يواجهها السالك فى معراجه صوب الحقيقة العظمى؛ فيلتقى بجبريل، وإسرافيل، وميكائيل، وملك الموت، واللوّح، والقلم، والجنّة، والنّار، والجنّ، والشّيطان، وبعدد من الأنبياء ومنهم الرسول محمّد(ص)، ثمّ يواصل سلوكه بتوجيه من الرسول إلى أن يلتقى بالروح والتى تمثّل فى المعجم الصوفى عند الطّار مقام التوحيد. وقد أجرى الشاعر حواراً بين السالك وبين كلّ كائن مرّ عليه وبعد كلّ لقاء يرجع السالك إلى شيخ الطريقة فيفسّر له حقيقة هذا الكائن وما يرمز إليه، ثمّ يحثّه على مواصلة طريقه والانتقال إلى مرحلة أخرى من مراحل سلوكه.

ومن أشهر كتب الطّار التى تناول فيها مراحل السلوك منظومته منطق الطير التى تعدّ من أعظم النتاجات العرفانية فى الأدب العالمى، ومن الممكن تصنيفها فى المرتبة الثانية بعد مثنوى مولانا جلال الدين الرومى. (الطّار، ١٣٨٣ش: ١٥)

ولقصة هذه المنظومة سوابق فى الفكر الصوفى، فقد سبق الطّار كلّ من ابن سينا (ت-٤٢٧هـ) وأبى الرّجاء الجاجى (چاچى) الطاشقندى (ت-٥١٦هـ) والأخوين الإمام أبى حامد محمّد الغزالى (ت-٥٠٥هـ) وأحمد الغزالى (ت-٥١٧هـ) فى الحديث عن رحلة الطيور. ويمكن اعتبار هذه النتاجات من أهم المصادر التى اعتمد عليها الطّار فى صياغة القصة الرئيسة لمنظومته منطق الطير، وإن اختلفت عن سابقتها فى التفاصيل والجزئيات؛ كما أنّه قد تأثّر بأقوال من سبقه فى جميع تمثيلاته وحكاياته التى تخللت قصّته الرئيسة. وهذا لا ينقص من عظمة العمل الذى قام به الشاعر لأنّه استطاع وبكلّ براعة أن يُبدع من هذه الحكايات والتمثيلات المبعثرة بناءً أدبياً متكاملًا، احتوى على استنتاجات قيمة ورائعة أصبحت زادا لمن أراد أن يسلك سبيل التّصوّف والعرفان.

تحكى هذه المنظومة قصّة مجموعة من الطيور قرّرت البحث عن الحقيقة العظمى المتجلّية فى السيمرغ «العنقاء» فتوجّهت وإرشاد من الهدهد نحو جبل «قاف» مقام العنقاء، وكان طريق الوصول إلى هذا المكان المقدّس طريقاً طويلاً وشاقاً تتخلّله سبعة أودية، فتراجع البعض عن فكرة البحث، وواصل البعض الآخر مسيرته، ولكن لم يتمكن من الوصول إلى الجبل المنشود إلا ثلاثون طائراً. وقد تعمّد العطار استخدام هذا العدد ليقم جناساً بين سيمرغ اسم ملك الطيور وبين سى مرغ (ثلاثين طائراً) كى يتسنى له من خلال هذا الجناس تقرير حقيقة الفناء فى الله. (زرين كوب، ١٣٨٣ش: ٩٠ و ٩٢)

فالهدهد فى هذه القصّة رمز للمرشد، والطيور وأنواعها كناية عن السالك وما تمرّ عليه من أحوال وهو فى طريقه للوصول إلى الحقيقة، والسيمرغ رمز للحقّ جلّ جلاله، والأودية السبعة هى مقامات السلوك عند العطار فى معجمه الصوفى الخاصّ به وهى: الطلب، والعشق، والمعرفة، والاستغناء، والتوحيد، والحيرة، ووادى الفقر والفناء. (المصدر نفسه: ٩٣؛ وسجّادى، ١٣٨٧ش: ٣٠) وقد استطاع العطار وببراعة أن يصرّو من خلال هذه المنظومة ومنظوماته الأخرى صلة الحقّ بالخلق وما يكتنف طريق الوصول إلى الحق من عراقيل ومتاعب.

النتيجة

وقد توصلت هذه الدراسة إلى عدة نتائج من أهمها:

- أن آثار العطار المحقّقة فى مجال الشعر هى: خسرونامه = إلهى نامه، وأسرارنامه، ومنطق الطير، ومصيبت نامه، والديوان، ومجموعة من الرباعيات المسماة بـ «مختارنامه»؛ بالإضافة إلى كتابه المنشور تذكرة الأولياء الذى ضمّ فى معظمه تقارير عن أحوال كبار الصوفية وأقوالهم وكلّ نتاج نسب إلى العطار خارج هذا الإطار الذى حدّده الشاعر بنفسه لايوثق بصحته.

- أن جميع نتاجات العطار مشحونة بالمعانى والمفاهيم العرفانية التى أبان عنها الشاعر وفق تذوّقه الخاص بعيداً عن الموضوعية فى إطار بنية شعرية متماسكة اعتمد

فيها على قصص وتمثيلات متنوعة.

– أن العطار كوّن لنفسه معجماً صوفياً خاصاً يختلف في معظمه عما كان دارجا عند الصوفية، ولا سيما في ما يتعلّق بالمقامات.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الحموي، ياقوت. ١٩٩٠م. معجم البلدان. بيروت: دار الكتب العلمية.

زرّين كوب، عبدالحسين. ١٣٨٣ش. حكايت همچنان باقى. طهران: دار سخن للنشر.

زرّين كوب، عبدالحسين. ١٣٨٤ش. سیری در شعر پارسی. طهران: دار سخن للنشر.

زرّين كوب، عبدالحسين. ١٣٨٣ش. صدای بال سیمرغ (درباره زندگی واندیشه عطار). طهران: دار سخن للنشر. سجدای، سید ضياء الدين. ١٣٨٧ش. مقدّمه ای بر مبانی عرفان و تصوّف. طهران: مؤسسه سمت.

السمرقندی، دولتشاه. ١٣٨٢ش. تذکرة الشعراء. تحقيق: إدوارد براون. طهران: دار أساطير للنشر.

شفيعی کدکنی، محمد رضا. ١٣٧٨ش. زبور پارسی (نگاهی به زندگی و غزل های عطار). طهران: دار آگاه للنشر.

صفا، ذبیح الله. ١٣٨٥ش. تاریخ ادبیات ایران (خلاصه جلد اول ودوم). طهران: دار ققنوس للنشر.

صفا، ذبیح الله. ١٣٨٥ش. مختصری در تاریخ تحول نظم و نثر پارسی. طهران: دار ققنوس للنشر.

العطار النیشابوری، فرید الدین. ١٣٨٤ش. اسرار نامه. دراسة وتحقيق: سید صادق گوهرین. طهران: دار زوّار للنشر.

العطار النیشابوری، فرید الدین. ١٣٤٦ش. تذکرة الأولیاء. دراسة وتحقيق: محمد قزوینی. طهران: المكتبة المركزية.

العطار النیشابوری، فرید الدین. ١٣٧٧ش. الديوان. دراسة وتحقيق: محمود علمی. طهران: دار جاویدان للنشر.

العطار النیشابوری، فرید الدین. ١٣٨٧ش. إلهی نامه. دراسة وتحقيق: محمد رضا الشفيعی الكدکنی. طهران: دار سخن للنشر.

العطار النیشابوری، فرید الدین. ١٣٨٦ش. مختار نامه. دراسة وتحقيق: محمد رضا الشفيعی الكدکنی. طهران: دار سخن للنشر.

العطار النیشابوری، فرید الدین. ١٣٨٥ش. مصیبت نامه. تصحيح: نورانی وصال. طهران: دار زوّار

للنشر.

العطار النيشابوري، فريد الدين. ١٣٨٣ ش. منطق/الطير. دراسة وتحقيق: محمد رضا الشفيعي الكدكني. طهران: دار سخن للنشر.

العوفي، سديدالدين محمد. ١٣٣٥ ش. لباب/الألباب. دراسة وتحقيق: سعيد نفيسي. طهران: منشورات مكتبة ابن سينا.

فروزانفر، بديع الزمان. ١٣٥٣ ش. شرح/احوال ونقد وتحليل آثار شيخ فريدالدين محمد عطار نيشابوري. طهران: دار دهخدا للنشر.

نفيسي، سعيد. ١٣٨٣ ش. زندگينامه فريد الدين عطار نيشابوري. طهران: دار إقبال للنشر.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الأولى - العدد الثاني - صيف ١٣٩٠ ش / حزيران ٢٠١١ م

زرين كوب وآراءه النقدية

(من رجال الأدب الفارسي المعاصر)

طيبة براتي*

الملخص

تتسم دائرة الأدب والنقد الحديث بالانفتاح والسعة بحيث لا يمكن الإحاطة بها كلها والتحدث عن كل الأنماط الأدبية من شعر، ومقالة، وصحافة، ومسرح، وقصة، وغيرها من الأمور التي أثرت على الأدب الحديث؛ فإننا لن نستطيع الإلمام بكل ذلك بل سنكتفى بالحديث - وبصورة عابرة - عن تعريف النقاد الإيرانيين الذين اهتموا بمعالجتها خلال العصر الحاضر ونبين آراءهم النقدية في الموضوعات المختلفة حتى نتعرف من خلالها على زوايا من الآراء النقدية الحديثة في الأدب الفارسي، لأن هؤلاء النقاد كانوا رواد النقد الحديث الذين برزوا على ساحة الأدب الفارسي في السنوات الأخيرة. ومن أبرز هذه الشخصيات وأكثرها نفوذاً في مجال النقد والأدب هو عبدالحسين زرين كوب الذي كان يجيد اللغتين الفارسية والعربية وآدابهما، فضلاً عن إلمامه الشامل باللغتين الإنجليزية والفرنسية؛ وإن معرفته بهذه اللغات أدت إلى تأليف كتب قيمة ونفيسة في الحقول الأدبية والنقدية، وأخرج النقد الفارسي من نطاقه الضيق وفتح الطريق للنقاد المحدثين الإيرانيين حتى ينشطوا في هذا المجال أكثر فأكثر. ونستعرض في هذه المقالة بعض آرائه النقدية.

الكلمات الدلالية: زرين كوب، النقد، الآراء، الأدب، الفكر.

*. أستاذة بجامعة آزاد الإسلامية فرع طهران شمال.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبد الحميد أحمدى.

المقدمة

الفترة المعاصرة كانت حافلة بالعديد من القضايا السياسية والاجتماعية التي طرأت على الأدب الفارسي التقليدي وأثّرت على الأدب الحديث وجعلته يبدو في صورة غير تلك الصورة التي اهتمّ بها الأدب الفارسي طوال قرون عديدة سالفة. فإننا لن نستطيع الإلمام بكل هذه القضايا بل سنكتفى بالحديث - و بصورة عابرة - عن بعض القضايا التي اهتم بمعالجتها النقاد الإيرانيون خلال العصر الحاضر.

وفي حقل النقد الأدبي فإنّه لا يوجد في الأدب الفارسي الجديد شيء باسم المذهب الأدبي والنقدى بمعناه الدقيق كما هو موجود في الغرب منذ قرنين. فالنجوم الزاهرة في سماء الأدب الفارسي ونقده كثيرة كأمثال صورتگر، وصادق هدايت، وسعيد نفيسي، وعباس إقبال، ورضا زاده شفق، ومحمد علي فروغی، وقاسم غني، وبرويز خانلری، ورشيد ياسمی، وإبراهيم پورداود، وبديع الزمان الخراساني، ومحمد فرزاني، وعبد العظيم خان قريب، ووحيد دستجردی، وحسين مسرور، ومحمد علي جمالزاده، والميرزا محمود خان غني زاده، ومحمد علي خان تربيت، وحسين كاظم زاده إيرانشهر، وعليرضا صبا، وإبراهيم الفت، وإيرج جلال الملك، وحيدر علي كمالی، وحسينعلي خان قرل أياغ، وأديب السلطنة، والحاج الميرزا يحيى شاهزاده، ومحمد هاشم ميرزا، والأديب البيشاوري، وشمس العلماء قريب المتخلص بالرباني، وحاج سيد نصرالله رباني، وحاج سيد نصرالله نقوی، ومحمد معين، ونیما يوشيج، ومجتبی مینوی، وعلي أكبر فياض، وغلالمعلي رعدی آذرخشی، وفريدون توللي، ونادر نادريپور، وأخوان ثالث ، وأحمد شاملو، وفاطمة سيّاح، وعلي دشتي؛ فهؤلاء الأدباء قاموا بنشاطات كثيرة في مجال الأدب واعتبروا من رواد النقد الأدبي الحديث. ونحن في هذه الدراسة لايسعنا أن نتطرّق لجميعهم، ولكننا سنغترف بقدر ما نستطيع من معين آراء أحدهم وهو الدكتور عبدالحسين زرین کوب الكاتب والناقد الذي غاب نجمه في السنوات الأخيرة.

ترجمة حياته

ولد زرین کوب سنة ١٣٠١ش في بروجرد. أنهى دراساته الابتدائية هناك ثم هاجر

إلى طهران وأكمل دراسته في المدارس الثانوية، ثم دخل دارالمعلمين لإكمال دراسته وبدأ الدراسة في فرع اللغة الفارسية وآدابها ونال شهادة الليسانس فيها. وتابع دراسته في هذا الفرع حتى نال شهادة الدكتوراه، حيث تخرج سنة ١٣٣٤ ش وأعد أطروحته في موضوع «نقد الشعر».

أصبح الدكتور زرین كوب سنة ١٣٣٤ ش أستاذاً مشرفاً ونال كرسى التدريس في الجامعة فقام بالتدريس في كلية الشريعة في مجال تاريخ المذاهب، وتاريخ الكلام ومجاذلات الفرق، وتاريخ الإسلام، وتاريخ التصوف والعرفان الإسلامى ثم اشتغل بالتدريس في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة طهران عام ١٣٤٩ ش.

سافر الدكتور زرین كوب للقيام بالبحوث العلمية إلى الهند وباكستان وروسيا وتركيا وأكثر البلدان العربية؛ واشتغل بالتدريس في جامعتي «كاليفرنيا» و«برينستون» في الولايات المتحدة وقام بالتحقيق العلمى في لندن، وجنيف وروما بضع سنين إلى جانب اشتراكه في المؤتمرات العلمية العالمية منها: المؤتمر الإسلامى الخامس في بغداد والمؤتمر الدولى الاستشراقى في الهند ومؤتمر المؤرخين في فينا بنمسا ومؤتمر تاريخ الأديان في جنيف؛ وكان ممثلاً الجمهورية الإسلامية الإيرانية في المؤتمر الذى أقيم لتكريم حافظ الشيرازى في دوشنبه عاصمة طاجيكستان.

يعدّ زرین كوب من المؤلفين الكبار والباحثين المشهورين في إيران، وكان يجيد اللغتين الفارسية والعربية وآدابهما فضلاً عن إلمامه الشامل باللغتين الإنجليزية والفرنسية. وإن معرفته بهذه اللغات أدت إلى معرفته بالآداب الأخرى وتأثره بها.

نتاجاته الأدبية

ألّف زرین كوب كتباً قيمة ونفيسة في التاريخ، ونقد الشعر، والتصوف، مما يدلّ على قدراته الواسعة في البحوث العلمية المختلفة. شارك في كتابة قسم التاريخ الإيرانى والتصوف والأدب الفارسى للموسوعة الإسلامية (طبع ليون)؛ وساعد غلامحسين مصاحب في تأليف الموسوعة الفارسية، فكتب العديد من مقالات تاريخ الأدب في هذه

- الموسوعة. (برقي، ١٣٧٣ش: ١٦٥٦ و ١٦٥٧)
- طُبِعَت لزرين كوب مؤلفات كثيرة منها:
١. فلسفه شعر يا تاريخ تطور شعر وشعراء در ایران (فلسفة الشعر أو تأريخ تطور الشعر والشعراء) ١٣٢٣ش.
٢. بنياد شعر فارسی (مترجم) الطبعة الأولى بعنوان «منابع شعر پارسی» ١٣٢٦ش.
٣. ادبیات فرانسه در قرون وسطی (الأدب الفرنسي في القرون الوسطى - مترجم) ١٣٢٨ش.
٤. ادبیات فرانسه در رنسانس (الأدب الفرنسي في عهد النهضة مترجم) ١٣٢٨ش.
- ثم طُبِعَ الكتابان الأخيران في مجلد واحد بعد التنقيح وإعادة النظر فيهما تحت عنوان "ادبیات فرانسه در قرون وسطی ورنسانس".
٥. متافیزیک (مترجم) مع التعليقات والإضافات.
٦. دو قرن سکوت (١٣٣٠) قصة الحوادث التاريخية منذ الهجمة العربية حتى ظهور الدولة الطاهرية وعالج فيه أثرات النفوذ العربي في إيران.
٧. شرح قصیده ترسائییه للخاقانی (١٣٣٢ش) مترجم مع التعليقات والتحقيق.
٨. قرائت فارسی وتاریخ ادبیات (١٣٣٥ش) كتاب مدرسی بالتعاون مع أربعة أشخاص.
٩. فن شعر (١٣٣٧ش) مترجم.
١٠. نقد ادبی (١٣٣٨ش) بحوث في الأصول والأساليب النقدية مع دراسة في تاريخ النقد والنقاد.
١١. ارزش میراث صوفی (١٣٤٢ش) في التصوف الإسلامي.
١٢. تاریخ ایران بعد از اسلام (١٣٤٣ش).
١٣. با کاروان حلّه (١٣٤٣ش) موسوعة في النقد الأدبي.
١٤. دائرة المعارف الفارسية لغلامحسين مصاحب (١٣٤٥ش) حيث قام بإعداد المقالات التاريخية لتاريخ إيران بعد الإسلام والتصوف والكلام والثقافة والمذاهب

- الإسلامية والتعريف بالكتب الفارسية والعربية وشعراء الفرس والعرب وكتّابهما.
۱۵. شعر بی دروغ، شعر بی نقاب (۱۳۴۶ش) کتاب نقدی مع ملاحظات تطبيقية حول الشعر القديم والجديد والتعريف بالمدارس الشعرية والفنون الشعرية.
۱۶. بامداد اسلام (۱۳۴۶ش) قصة بداية الإسلام وانتشاره حتى نهايه العصر الأموي.
۱۷. تک درخت (۱۳۴۷ش) قصة رمزية فلسفية.
۱۸. کارنامه اسلام (۱۳۴۸ش) يشتمل على التأثير العلمي لفلاسفة المسلمين في العلوم المختلفة (الجبر والكيمياء والفيزياء والحساب).
۱۹. از کوچه رندان (۱۳۴۹ش) حول الحياة الفردية والأدبية لحافظ الشيرازي ونقد أشعاره وبيئة شيراز السياسية والاجتماعية أيام شاه مسعود. (۱۳۵۱ش)
۲۰. یادداشت ها واندیشه ها ويشتمل على أربع وثلاثين مقالة.
۲۱. فرار از مدرسه (۱۳۵۳ش) الحياة الفردية والفكرية للإمام محمد الغزالي.
۲۲. نه شرقی، نه غربی، انسانی (۱۳۵۳ش) يشتمل على أربع وثلاثين مقالة.
۲۳. تاريخ در ترازو (التاريخ في الميزان ۱۳۵۴ش).
۲۴. از چیزهای دیگر (۱۳۵۶ش) ويشتمل على تسع عشرة مقالة.
۲۵. أرسطو وفن شعر (۱۳۵۷ش) مترجم وأعيد الطبع والنظر في أصل كتاب أرسطو مع مقدمة مفصلة.
۲۶. نقد ادبی (۱۳۵۸ش) بالتعاون مع السيد حميد زرین کوب.
۲۷. جستجو در تصوف ایران (۱۳۶۲ش).
۲۸. دنباله جستجو در تصوف ایران (۱۳۶۲ش).
۲۹. با کاروان اندیشه (۱۳۶۳ش) مشتمل على تسع مقالات.
۳۰. سیری در شعر فارسی (۱۳۶۳ش) بحوث نقدية في الشعر الفارسي وتطوراته.
۳۱. سرّ نی (۱۳۶۴ش) في شرح المثنوى المعنوى ونقده.
۳۲. تاريخ مردم ایران (۱۳۶۴ش) تاريخ ایران قبل الإسلام.

٣٣. دفتر أيام (١٣٦٥ش) مشتمل على عشرين مقالةً (مجموعة من الأقوال والأفكار والبحوث).
٣٤. تاريخ مردم إيران (١٣٦٥ش) منذ نهاية الدولة الساسانية حتى نهاية الدولة البويهية.
٣٥. بحر در كوزه (١٣٦٦ش) كتاب نقدي لقصص المثنوى المعنوى وتمثيلاته.
٣٦. نقش بر آب (١٣٦٨ش) دراسة تطبيقية مشتملة على سبع عشرة مقالةً حول شعر حافظ.
٣٧. كلشن راز، النشر الفارسي قديماً وبحوث في الأدب المقارن.
٣٨. در قلمرو وجدان (١٣٦٩ش) دراسة في العقائد والمذاهب والأساطير.
٣٩. پله پله تا ملاقات خدا (١٣٧٠ش) حول الحياة الفردية والفكرية لمولانا جلال الدين الرومي الملقب بالمولوى وتعرفه على شمس التبريزي وتأثره به.
٤٠. پير كنجه در جستجوی ناكجا آباد (١٣٧٢ش) حول الحياة الفردية والأدبية للشاعر الإيراني نظامي الكنجوي.
٤١. تاريخ ايران بعد از اسلام (المجلد الثاني).
- ولزرين كوب مقالات متعددة حول النقد والأدب والتاريخ منها: سعدى في أوروبا، وأبيقور وفلسفته، وتاريخ النقد الشعري في إيران، والشاهنامة وأيلياد، والدفاع عن الإنسان والدفاع عن سقراط، والباب الأخير لكليلة ودمنة، ونقد الشعر في أوروبا، وفي التجدد الأدبي ومستقبل الشعر، والصلح والمصالحة مع الأدب، والفلسفة والفن، ومن صباحتي نيما، وأفلاطون في إيران، وشرح أحوال العطار ونقد آثاره الأدبية وتحليلها، والملاحظات النقدية في باب تاريخ ايران وكمبريج.

آراءه النقدية

١. تأكيده على النقد السليم والإنصاف

كان زرین كوب يؤكّد على سلامة النقد وبعده عن التعصب المقيت مما أدّى إلى

اتّصاف معظم كتبه بهذه الصفة، لأنه كان يتّبع نقائص آثاره متجنباً العصبية فنراه في الطبعة الثانية من كتابه «دو قرن سكوت» يقول: «قبلت الآراء النقدية التي أبدّاها أصحاب التخصص والنقاد حول الطبعة الأولى من كتابي «دو قرن سكوت» وشكرتهم على هذه الآراء متفحصاً لها ولاأرى أى مانع فى قبول الآراء الصائبة كما أنّنى لأسمح لنفسى أن أدافع عن الأخطاء التي ارتكبتها متعنتاً ومعانداً.» (زرين كوب، دو قرن سكوت، لاتا: ١٩) وهكذا نرى زرين كوب فى كلامه هذا عالماً متواضعاً يحاول الوصول إلى الحقيقة، ملتزماً بالروح العلمية والإنصاف ومتجنباً العصبية المريّة. وحينما كتب الدكتور زرين كوب نقداً على كتاب «از ديار آشتى» للشاعر الإيراني المعاصر فريدون مشيرى، علّق مشيرى على نقده قائلاً: «بعد مرور خمسين عاماً على تجاربي الشعرية وبعد نظمي لاثني عشر ديواناً شعرياً وبعد مواجهتي طوال هذه الفترة آراء مختلفة تنبع عن الخصومة والصدّاقة اعتبرتُ ما قاله الأستاذ زرين كوب عن كتابي «از ديار آشتى» موضوعاً معتمداً على الحقيقة عينها...» (دهباشى، ١٣٧٩ش: ١٠٤)

٢. الاعتماد على الدراسات العلمية والاجتناب عن النقد القبيح

يعتقد زرين كوب أنّه يجب أن لايفصل النقد عن التاريخ والفلسفة وأن يُعتمد فى النقد على المراجع الأصيلة والبحثة والدراسات العلمية الدقيقة والنقد التاريخي، وذلك لتجنّب أى تحيز يسبّب المنازعات والخصومات؛ ويقول عن أسلوبه النقدى: «اجتنبتُ فى النقد الشعرى عمّا يورد النقاد من مشاجرات جدّية يقعون فيها يومياً. لأنّ المشاجرات هذه، تحتاج إلى بيئة تفاهميّة متبادلة وبدون هذه البيئة لايمكن أن نعتبر الآراء النقدية فى الأوساط العلمية نقداً حقيقياً، بل يمكن أن نعدّها مناسبة للأسواق وإن كان هذا النوع من النقد يؤول بعد أعوام إلى الضعف وليس من العجب ولكن ما يزيد من أسفنا هو أنّ النقد السوقى كما يُعرض فى الجرائد والمجلات والصحف اليومية، يعتبر نقداً عابراً ومهملاً ومُعرضاً ذا نزعة شخصية، ويبتعد دون ريب عن التقييم الصحيح كل يوم؛ والذى يحول دون النقد الصحيح ليس الوصول إلى المعرفة الصحيحة والحكم الخالص

بالاعتماد على النقد التاريخي بل ما يؤدّي إلى صعوبة النقد هو فقدان المصادر الكاملة والكافية، أو ضيق الوقت. (دهباشي: ٦٥٤)

ويهاجم زرّين كوب النقد القبيح، ويقول: «يسعى النقاد في تقديمهم إلى فرض السنن والقواعد على العبقريات - كالموهبة - لكنّه مستحيل بشأن العبقري الحقيقي؛ هناك فرق بين الموهبة التي تكون تحت سيطرة الإنسان والعبقرية التي يكون الإنسان تحت أمرها، ومن مؤشرات هذه العبقريّة هي الجرأة - ليست الوقاحة المختصة بالمواهب الضعيفه - وفي الحقيقة الإبداع الحقيقيّ مستحيل دون هذه الجرأة. ومع هذا ليس للنقاد المهتم بالشكل جرأة وعبقرية - يمكننا أن نصّف أدباءنا القدامى في هذا النطاق - لأنّ العبقريّة شيء رمزيّ وبعيد المنال، ولكنّ الناقد يستوعب الموهبة ويكتسبها ويتسمّد من جميع أجهزته وإمكانياته والنظريات النقدية: كالنظرية الجمالية، وعلم الاجتماع، والشكلانية الأدبية، وهلمّ جرا». (زرّين كوب شعر بي دروغ، شعر بي نقاب، ٢٥٣٥ شاهنشاهی: ١٦ و١٧)

٣. طريقته النقدية

يرى زرّين كوب أنّ للأدب الفارسي مدارس نقدية فيقول: «في نقد الشعر مدارس نشيطة مؤثرة وقديمة وهي: المدرسة اللغوية والتي انبثقت منها الأسلوبية، والمدرسة التاريخية والتي نتج منها تاريخ الأدب. والمدرسة الفلسفية في الأخلاق والتربية وحتى علم النفس...» (المصدر نفسه: ١٧) ويدعو زرّين كوب إلى رعاية الإنصاف في الاستقاء من هذه المدارس ويقول: «إنّ الاستخدام المعتدل لهذه المدارس ساعد الناقد على فهم الشعر والحكم عليه. لكن الناقد الذي يهرب من التقليد دائماً لا يكون نقده وتحليله تعليمياً ومبيناً». (المصدر نفسه: ١٧)

«وفي الحقيقة إنّ زرّين كوب طرح خطة كلیّة بين النظرة الكلاسيكية الإيرانية والأدب الجديد وتسبّب في نشأة آراء نقدية جديدة تخلّلت القضايا النقدية المتنوعة وافتتح السبل الموزونة في حقل النقد الأدبي الإيراني». (دهباشي: ٣٩٦٩) قد نشر الأستاذ زرّين

كوب نقده الأدبي عندما كانت صورة العلوم البلاغية القديمة مستولية على أذهان الأدباء. وقد ظهر آنذاك قصاص ومترجمون كبار كصادق هدايت، وجمالزاده، والميرزا حبيب اصفهاني، وتشوبك، وعلوى. ولكن فكرة الأدب كانت تساوى وتعادل الشعر ولا تزال مهيمنة على الأذهان. وكان الشعر يقاس بمعايير البيان، والمعاني، والبديع الكلاسيكي، والمعايير الأدبية الشعرية لم تجاوز عهد «حداث السحر في دقائق الشعر» و«المعجم في معايير العجم».

والنظرة إلى آثار رضا قليخان هدايت البلاغية وأسلوب كلام المرحوم الميرزا نصر الله خان تقوى (المعروف بالأخوى) يمكن أن تبين حدود التطور وعدمه في هذا العهد. ثم ظهرت بعد سنين محاولات تجديدية ضد السيطرة الكلاسيكية، منها الآثار والمقالات الأدبية للدكتور المرحوم برويز خانلري والدكتور محمدرضا شفيعى كدكنى؛ ومع هذا فإن تغيير مفهوم الأدب ومن ثم تغيير معنى الشعر، والذي هو جزء من الأدب وبينهما علاقة خصوص وعموم من وجه، لعمل صعب وشاق ولكن زرين كوب بذل كل جهده في هذا المجال.

«اختلفت النظرية الأدبية العامة والتي تلاحظ في البحوث النقدية الحديثة مع آراء النقاد القدامى. ويكمن الاختلاف في نوع الدراسة حيث يقوم الناقد بدراسات متعددة الأطراف ويعتمد في دراسته النقدية على مراجع من الدرجة الأولى. وقد استطاع زرين كوب أن يمثل هذا الاتجاه أحسن تمثيل، وأن يبتعد عن الفرضيات والعقليات الكلاسيكية ويتخذ لنفسه نظرية فلسفية يعالج على أساسها المباحث التجردية في الأدب. وهذا الاستعلاء الذهني والفكري الذي لا يتنافى مع العلوم الكلاسيكية والقيم الثابتة يعد مبدأ جديد للبحوث الأدبية.» (نفس المرجع: ٣٩٧)

«مما يلفت النظر في جميع نتائج زرين كوب أسلوبه النثرى الخاص الذى يمتاز عن الآخرين بشئ من البديع والانتقاءات الأسلوبية العامة. اهتم زرين كوب بالموضوعات الجديدة والخلاصة دون الاعتناء بما يقال بأن هناك من القراء من يعلم ومن لا يعلم. والقارئ إذا كان متوسط الكفاءة والمستوى فى العلم يجد جميع النص مجموعة من

البديعيات وإذا كان من أهل الاختصاص في الأدب يتعرّف من خلال التركيز عليه بنكت بديعية لاسابقة لها.» (المصدر نفسه: ٣٩٧)

المعايير النقدية عند زرين كوب

اعتبر زرين كوب معايير مختلفة لنقد الآثار الأدبية منها الملاحظات الجمالية والبيئية والنفسانية، ويقول «للتعليقات الجمالية الدرجة الأولى من الأهمية في الأحكام الصادرة على الفنّ، والمنتقد الذي يفتقد معرفة الجمال كالبَحّار الذي لاعلاقة له بالشاطئ ولا يعرف السباحة؛ هذا المنتقد ليس له معرفة صحيحة عن العبقرية المهددة ولا عن شاطئ الموهبة. ففضية اتصال الشاعر بالبيئة من الأمور الهامة للناقد أيضاً لأنّ الشعر وليد بيئته. وبعبارة أخرى معرفة قيمة الشعر الحقيقية تستلزم معرفة المجتمع الذي ينمو الشعر فيه. وهكذا شأن علم النفس والبحث في أحوال الشاعر النفسانية ومستمعي شعره. في الحقيقة أنّ موضوع علم النفس وهو معرفة الأحوال النفسانية وعوارضها ذو أهمية في النقد.» (زرين كوب، شعر بي دروغ، شعر بي نقاب: ١٧)

فالمتوقّع من النقد السيكولوجي وتحليلاته بيان الأسباب النفسانية التي دفعت بالفنان لإنتاج فنّه. فعن طريق التحليل النفساني يمكن التعرّف إلى حدٍّ ما على رموز أسلوب الشاعر الناتجة عن شخصيته. فالدراسة الصحيحة لآثار الشعراء تستلزم الإفادة من المعلومات والنظريات المطروحة حول الإنسان وعالمه وكما يقول ت. س. اليوت: فالشاعر والناقد الانجليزي يجب أن يتعرّف على العلوم المختلفة إضافة إلى المعلومات العامة المنتشرة بين كافة الناس. (المصدر نفسه: ١٨)

يحترم زرين كوب آراء القدماء من النقاد وينبّه النقاد الجدد من النظرة إلى موروث النقد الأدبي بالمعايير الجديدة ويقول: «عندما يكون الكلام عن نقد القدماء للشعر يجب أن نتجنّب الحكم على النتاجات القديمة بمعايير الحضارة الأوروبية وثقافتها لأنّ مثل هذا الحكم مُضِلٌّ ومحذور وخطير.» (المصدر نفسه: ١٩) ثم يقول: «إنّ الموروث النقدي الذي وصلنا من نقادنا القدامى من أمثال قدامة وعبد القاهر والوطواط وشمس قيس يعدّ تراثاً باقياً؛ إلا أنّنا لا يمكننا الاقتصار على الإفادة منه دون النظر إلى التغيرات التي

طُرأت على ساحة نقد الشعر والأدب في القرون الأخيرة. فما طرأ على أدبنا وثقافتنا في القرون الأخيرة طوّر الأذواق والأفكار إلى حدٍّ يستلزم إعادة النظر في المعايير والقيم النقدية.» (المصدر نفسه: ٢١)

ويعتقد زرین کوب أنّ على الناقد في الحكم على شعر العصور الماضية أن يأخذ بعين الاعتبار القيم والمقاييس الخاصة به كي يتجنّب الخطأ في الحكم. ولا ينبغي للقاضي إحالة القانون الجديد على ما سبق - على تعبير أهل القانون - وإن حكم بذلك فهو مغرضٌ أو جاهلٌ؛ والناقد كذلك لا يكون مصيباً في نقده إن حاول فرض جماليات عصره على العصور السالفة وحكم على نتاجات الشعراء القدامى بمقاييس عصره وعلى أساس تعريفه العصريّ للشعر وتصوره الخاصّ للشاعر.» (المصدر نفسه: ٢١)

ويعتقد زرین کوب أنّ الإكثار من توظيف الكنايات والرمزيات في الآثار الأدبية القديمة مردّه تلك المبادئ والنواميس التي كانت مسيطرة على المجتمع. وفي الحقيقة من يهتم بالشعر لمضامينه الأخلاقية والتربوية يجد أشعارَ بروين اعتصامي أقوى وأعمق إزاء شعر المدح والغزل للشعراء الكبار. وذلك لأنّ التطوّرات الاجتماعية في القرون الأخيرة أدخلت مضامين مختلفة في الشعر الحديث كالحرية وحبّ الوطن إضافةً إلى أحوال العمّال والشعب. (نفس المرجع: ٢١)

المصادر والمراجع

- زرین کوب، حمید. ۱۳۵۸ ش. چشم/انداز شعر نو فارسی. تهران: نشر توس.
- زرین کوب، عبدالحسین. ۱۳۷۲ ش. آشنایی با نقد ادبی. تهران: نشر سخن.
- زرین کوب، عبدالحسین. لاتا. دو قرن سکوت. چاپ دوم. تهران: امیر کبیر.
- زرین کوب، عبدالحسین. نقد ادبی ج ۲. ۱۳۶۹ ش. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- دهباشی، علی. کارنامه زرین «یادنامه دکتر عبدالحسین زرین کوب». ۱۳۷۹ ش. تهران.
- زرین کوب، عبدالحسین. لاتا. شعر بی دروغ شعر بی تقاب. چاپ دوم. سازمان چاپ و انتشار جاویدان.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الأولى - العدد الثاني - صيف ١٣٩٠ ش / حزيران ٢٠١١ م

جماعة الديوان؛ التقدم الأدبي والنقدى فى القرن العشرين

سيد سليمان سادات اشكور*

الملخص

يلاحظ الدارس فى الأدب الحديث خلال القرن العشرين أن الأدب والنقد قد تميزا بطفرة مثالية على صعيد نموها وتطورهما وانتقالهما من الانحطاط والتقليد إلى النهضة والإحياء والتجديد. ومن الطبيعى بأن لا تكون هذه الطفرة الأدبية فجائية، وأساساً يجب علينا أن لانسميها الطفرة، لأن الطفرة كما يعتقد العلماء غير ممكنة فى الأدب. كانت هناك أسباب، وعوامل مهدت السبيل لدخول الأدب إلى مسيرة تختلف عما كانت عليه فى الماضى. فكان للجماعات الأدبية التى تدعو إلى مختلف المدارس أثر كبير فى نهوض الأدب، وكانت جماعة الديوان فى مقدمة الجماعات الأدبية بآرائها وعقائدها من مثل الوحدة العضوية، والتجربة الشعرية، والصورة الشعرية، والحرية فى التعبير، والأصالة الذاتية والوجدانية وقد غيرت مسيرة الأدب والنقد نتيجة لتأثر أصحابها بالأدب الأروبية، وقد مهدت السبيل لتغيير أذواق الناس والشعراء فى سبر أغوار المضامين الحديثة بأسلوب، وتعبير يختلف عن الماضى اختلافاً. وقد سايرتها فيها جماعات أخرى من مثل أبولو، المهجر الشمالى والجنوبى.

الكلمات الدلالية: الديوان، الأدب، النقد، التقليد، التجديد.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية فى دهدشت - أستاذ مساعد.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم.

Sadat_Eshkewar@yahoo.com

تاريخ القبول: ١٣٩٠/٦/١٨ هـ. ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٥/١٩ هـ. ش

المقدمة

إن التحديث والتقدم قد اتسعا ليشملا مضامين متنوعة مثل النضج والوعى إلى جانب رفع مستوى العلم، والمعرفة وتوسيع دائرتيها لما فيهما تحقيق لذاتية الإنسان، وطاقاته وقدراته الكامنة، وهذه الطاقات والقدرات هي التي تدفع الإنسان نحو الطموح إلى التحديث وكل شيء آخر.

أما الموجز في المراحل التي مرت بها الأدب العربي في القرن الأخير فهي:

١. مرحلة ما قبل النهوض: النهضة الأدبية في أى عصر من العصور مرتبطة إلى حد كبير بالنواحي السياسية، والثقافية، والاجتماعية لشعب من الشعوب، كما ترتبط بقيمة الفرد وأحاسيسه وشعوره بنفسه كعنصر بشرى متأثر أو مؤثر في جميع هذه النواحي. لقد عايش الأدب العربي في العصر التركي ما كان فيه من المساوىء، كما مرّت بهذا الطور أيام الغزو الفرنسي لمصر، فبقى الشعر في التخلف والانعزال عن مسايرة ركب التقدم والتطور كالماضى. من ثمّ وصل إلى محمد على باشا وسار العلم والأدب خطوات بطيئة نحو التقدم والازدهار. وقد اهتم إسماعيل ابن محمد على بالعلم والأدب أكثر، فأنشأ دور العلوم ومن ثم نهض الطباعة وكثرت المدارس والدعوات العلمية وبدأت إرهاصات حياة أدبية جديدة في الأدب العربي.

٢. مرحلة النهوض: بدأت النهضة الجديدة تتبع تطور الشعور القومى تحت وطأة الاحتلال وترغب في الاستقلال والاكتفاء الذاتى بالعودة إلى إحياء التراث القديم، وأما الطباعة، والصحافة، والمدارس، والمعاهد، العلمية، والأسباب الأخرى فلها أثرها في التقدم الأدبى والنقدى.

٣. بين المحافظة والتجديد: وقد وقعت صراعات أدبية ونقدية بين أمثال البارودى، وأحمد شوقى، وحافظ إبراهيم الذين كانوا يمثلون مدرسة الإحياء، ومطران، وشكرى، والمازنى، والعقاد الذين دعوا إلى التجديد والتحديث من خلال احتكاكهم بالغرب مبتعدين عن القديم وأساليبهم الجافة ومضامينهم المتكررة.

يضاف إلى هذا أن الإنسان في بدايات القرن العشرين قد وصل إلى درجة من المعرفة

والتقدم، وأنه بالعبرة عن الماضى ونكباته أعرض عن التحجر والسخافة العقلية.

أ: الديوان، نشأته، مبادئه، أعضاؤه، وآثاره

لابدّ لنا قبل التحدث عن الديوان من أن نلقى نظرة عابرة على الشاعر الكبير خليل مطران الذى كان موضع الصلة بين الشعراء المحافظين الذين كانوا ملتزمين فى معظم أشعارهم بالأساليب القديمة ومدرسة الديوان التى ثارت على تلك الأساليب وتصدت لأصحابها رافعة شعار التجديد فى الشعر العربى الحديث.

استطاع خليل مطران أن يغرس بذور الاتجاه الرومانسى ويبنى قواعده، يقول مطران عن الشعر العربى الحديث: «أردت التجديد فى الشعر منذ نعومة أظفارى، ولقيت دونه ما لقيت من عنت ومناوأة، وليس هنا محل وصف للآلام التى عانيت، وبهذه الطريقة مهّدت للتجديد قبولاً فى دوائر كانت ضيقة، ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظنى، وتستمر فى الاتساع بحكم العصر، وحاجاته، والعلم، ومقتضياته، والفن، ومستحدثاته.» (الطناجى، لا تا: ٣٠٩)

التسمية والتأسيس: جماعة الديوان مصطلح يطلق على مجموعة من الشعراء والنقاد هم: عبد الرحمن شكرى، عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازنى، وهذا المصطلح إنما هو نسبة إلى الكتاب النقدى المسمى بالديوان فى الأدب والنقد. وهو كتاب ألفه المازنى والعقاد فحسب، وإن كانت التسمية تشتمل على الثلاثة معاً، والكتاب هذا «احتوى على عدة مقالات نقدية ذات طبيعة ثورية حملت معول الهدم لكل قيود القديم، وفتحت الآفاق أمام التجديد والانطلاق فى اللامحدود، واعتبرت ذوق الشاعر ومقدرته الإبداعية لها المقام الأول وفوق القواعد والقيود.» (خورشا، ١٣٨١ش: ١١٦)

يقال عن هذه الجماعة بأن أول محاولة شعرية لها ظهرت فى عام ١٩٠٠م بواسطة عبد الرحمن، والتى سمّيت بضوء الفجر وهى محاولة فى الشكل والمضمون. (المصدر نفسه: ١١٦)

كانت هناك صراعات بين أدباء الديوان من جانب، وبينهم وأدباء عمود الشعر من

جانب آخر. وعلى أية حال كانت النزاعات أدبية ونقدية فى الأغلب وكان لها أثر بالغ فى الأدب العربى ونضوجه.

ب. الآراء النقدية وجذورها

قدوقفت مدرسة الديوان منذ نشأتها بوجه القصيدة العربية التقليدية فى الشكل، والمضمون، والبناء، واللغة بسبب أن روادها رغبوا فى نماذج الشعر الغربى الذى ترك هذه القيود، فتحررت منها واتجهت نحو الذات والوجدان. وأما ثورتها على القصيدة العربية الكلاسيكية فكانت من نواح هى موجزها:

١. الشكل: إن هذه الجماعة ثارت على نظام القصيدة الطويلة ذات النسق الواحد وتوجهت نحو شعر المقطوعات، وشعر التوشيح، وشعر تعدد الأصوات كما ثار أعضاؤها على نظام القافية الموحدة، فنوعوا فيها وألغوها أحياناً. (خفاجى، ١٩٦٠م: ٢٩٣)

٢. البناء: هذه المدرسة قد رفضت التفكك الذى يجعل القصيدة مجموعة مبددة لا تربطها وحدة معنوية صحيحة فنادت بالوحدة العضوية. وإن القصيدة عندهم كالجسم الحى يقوم كل عضو من أعضائه بوظيفته الخاصة ولا يمكن الاستغناء عنه أبداً.

والقصيدة بهذه الميزة ترفض الحشو، والتفكك، والانتقال، والاستطراد، وتناقض المعانى، واضطراب العواطف، والمشاعر النفسية، وما إليها. (الدسوقى، ١٩٧٠م: ٣٦١)

٣. المضمون: تمرد نقاد هذه المدرسة على ضيق المعانى المتناولة ومحدودية إطارها، ووقفوا أمام استخدام الشعر فى بيان الموضوعات التاريخية ورفضوا التفاهة التى غلبت على الحياة والشعر، كما رفضوا شعر المناسبات ونادوا إلى الجوهرية، والخيال، والعاطفة المرهقة، وعبروا عن إنسانية الشعر ولا لسانيته. (هدارة، ١٩٩٤م: ٣٤١)

٤. اللغة: ثار أعضاؤها على ما سَمى بلغة الشعر أو القاموس الشعرى، ونادوا إلى استخدام معجم آخر يستعمل فى المجتمع والحياة، ليقرب العمل الشعرى من حركة العصر، وتأمل الفكر، وإثارة الوجدان.

فى الآراء النقدية

التجربة الشعرية: يقول العقاد: «إن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك هو شعر القشور والطلاء، وإن كان يلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات، كما تعود الأغذية إلى الدم ونفخات الزهر الى عنصر الطبع.» (خفاجى، ١٩٦٠م: ٣٢١) فهو يدعو إلى أن تكون القصيدة معاناة شخصية وشعورية عاشها الشاعر فلا تتحمل أى أثر من التقليد.

التشبية الحقيقية: يرى العقاد أن الشاعر الحقيقى هو من يشعر بجوهر الأشياء وليس من يعددها ويحصى ألوانها، وأشكالها وهو يكشف عن حقيقة الأشياء، وصلتها بالحياة وصلة الحياة بها ولهذا انتقد أحمد شوقى وحافظ إبراهيم فى بعض صور التشبيه فى آثارهما.

الانسجام الأفقى - العمودى أو الوحدة العضوية: وهى التى تجعل القصيدة كجسم حى يقوم كل عضو من أعضائه بوظيفته الخاصة. وبهذه الطريقة ستلقى القصيدة صورة خاصة على الخواطر.

الطبع والصنعة: نادى الجماعة بأن يتحرر الأدب من الصناعة اللفظية المملة، والمتكلفة، وأن يكون المعنى المنبعث من الروح هو الذى ينبغى أن يهتم به الأديب والشاعر. صدق الوجدان: وهو أن يكون الشعر ترجمان النفس، والوجدان، والعاطفة مع الخيال المجنح.

الوزن والقافية: قد حرّض نقاد الديوان على التحرر من الوزن، والقافية، والتخلص منهما فى التعاير وعدم الالتزام بهما فى تعدية المعانى حتى لا يكونا كغل على أعناق معانيهم وتعابيرهم.

جذور قديمة لآراء الجماعة

الواقع أن لهذا المذهب أو لهذه الآراء جذور عربية فى العصر العباسى، وجذور غربية

فى القرن التاسع عشر للميلاد فى أوروبا، والأخيرة واضحة فى الأدب العربى الحديث. أما جذورها فى الأدب العربى القديم ففى محاولات أبى تمام، وابن رومى عندما حاولا أن يعمّقا النظرة الشعرية فى مجال الفكرة والمعنى، وكما أن بعض القضايا النقدية التى أثارها هذه الجماعة ضد شوقي، وحافظ إبراهيم لها جذور فى النقد العربى القديم، فقد اهتم النقاد القدامى من مثل الآمدى، والجرجانى، والحاتمى، وغيرهم إلى وحدة القصيدة، والتفكك، والإحالة، والولوع بالأعراض دون الجوهر، والسرقة الأدبية. (الدسوقي، ١٩٧٠م: ٢٧١)

ج. نقاد الديوان بين التنظير والتطبيق

إن جماعة الديوان - كما عرفنا - قد دعت إلى المبادئ الجديدة حول الأدب والشعر فى العصر الحديث، فهل طبّقوا ما قالوا وما نادوا به؟ وإلى مدى كان؟ عندما يقف الباحث أمام دواوين أصحاب الديوان يرى أن الشاعر اعتمد على الوجدان والذات للتعبير عن النفسانية والعواطف المرهقة والدقيقة.

من الطبيعى أن تكون النتيجة هذه أن الشاعر عندما يعود إلى ذاته وينظر من خلاله كل شىء ويعبّر عنه، إنما هو فى الواقع يرى الحياة وغاية العالم فى مشاكله النفسية. فإذا كان بلا أمل فلا بد للعالم أن يكون بلا أمل، فإذا كان تقيساً فلا بد للعالم أن يكون تقيساً وإن سعيداً فكذا.

أما الاهتمام بالذات عندهم لم يصل إلى درجة يصير معها مركزاً للكون، بل إنما التزم رواد هذه المدرسة قضايا لا يمكن اعتبارها ذاتية بحتة، وهى أقرب إلى التقليد منها إلى التجديد. فنرى أن أصحاب الديوان أنشدوا الشعر فى المدح، والثناء، والهجاء، والغزل على منوال القدماء. (ضيف، ١٩٦٠م: ١٣٦ و١٣٧)

كيف يتسنى للعقاد أن ينكر شعر المناسبات ويأتى بشعر على نفس المنوال فى تكريم خليل مطران والآخر فى مدح أم كلثوم.

فى قصيدة تحمل عنوان غيث الصحراء، يمدح الملك فاروق، وتظهر فيها الأساليب

القديمة:

فاروق فى البىءاء يصحبها تيهوا بنى البىءاء وافتخروا
رفعوا الخيام على السحاب فلا أسس تطاولها ولا جدر
فى طالع الأيام مرتقب ولسابغ الانعام مدخر
صلح الزمان لكم بمقدمه وازدادت الآصال والبكر

(أبوشباب، ١٩٨٨م: ٩٨)

وإذا أمعنا النظر فى القصيدة رأينا أنه تقليدى فى أسلوبها، تعبيرها، شكلها ومضمونها.
ونظائرها كثيرة فى آثاره.

وفى مجال التشبيه يتحدث عن التشبيه الحقيقى، ولكنه يخالفه بمثل هذه الأبيات:

الماء فاض على الجنادل والسواحل والجسور

خلجانه تنساب كالحيات ما بين الصخور

متسابقات كالسوابق فى مجال مستدير...

وأما الغزل فنراه فيه صادقاً مرة وفاتر العاطفة أقرب إلى الغزل التقليدى مرة أخرى.

ينشد فى اليوم الموعد:

يا يوم موعدها البعيد ألا ترى شوقى إليك، وما اشاق لمغنم
اسرع بأجنحة السماء جميعها إن لم يطعك جناح هذى الأنجم
ودع الشموس تسير فى داراتها وتخطها قبل الأوان المبرم

(المصدر نفسه: ١٠٧)

وكذلك نرى الشاعر المازنى كيف يحطم ما دعا إليه من آراء نقدية ويمدح سعد

زغلول فى تحية البطل:

قد نفضوا عنهم غبار القرون فانظر أما تعرفهم يا طعين؟

كيف وقد ضحيت من أجلهم أوكدت بالنفس التى لاتهون؟

قمت فكانوا رجلاً واحداً خلفك حتى ذهل المنكرون

والمازنى يقول إن الشعر هو تعبير عن الذات، والوجدان ولكنه لا يستطيع أن يفر من

التقليد، وعندما ننظر إلى أشعاره نجد فيها الكثير من الصيغ الشعرية القديمة، والمعاني التي استخدمها القدماء.

ينشد النابغة:

تطاول حتى قلت ليس بمنته وليس الذي يرعى النجوم بآيب
يقول المازني:

تحدّر حتى قلت ليس بمنته واقصر حتى قلت جفّت مصادره
وقول أبي نواس:

طوى الموت ما بيني وبين محمد وليس لما تطوى المنية ناشر
وقول المازني:

طوى الدهر ما بيني وبينك من هوى وليس لما يطوى زمانك ناشر
فهو يقتبس اقتباساً مباشراً من امرئ القيس حيث يقول:

وإن شفائي عبرة لو هرقتها ولكن جفني كالبطون العقائم

(القط، ١٩٨١م: ١٦٠)

وأما الذي ينشد قائلاً:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان وفي شدوك شعر النفس لازور وبهتان
فإن قصدنا شكراً نراه في شعر المدح، والرثاء، وغيرهما من المضامين القديمة،
والأساليب الكلاسيكية مبتعداً عن النفس، والوجدان. ومن نماذج تقليده لصيغ الشعر
القديم قوله:

لعمرك ما أدري أتلک أزاهر مفتحة، أم قد رأيت الأمانيا؟
هو نظير قول معن بن أوس:

لعمرك ما أدري وإني لأوجل على أيننا تغدو المنية أول؟
ومن ذلك قوله:

كفى بنفسی داء أننى رجل أخشى الحياة وأقلی سطوة الأجل
نظيره قول المتنبي:

كفى بجسمى نحولاً أننى رجل لولا مخاطبتى إياك لم ترنى
وأيضاً يقول شكرى:
غداً يكثر الباكون حولى وحولكم وما الناس إلا هالك وحزين
وهو نظير قول عمر بن أبى ربيعة:
غداً يكثر الباكون منّا ومنكم وتزداد دارى من دياركم بعداً
وخروجه فى التشبيه الذى دعت مدرسة الديوان إليه قوله:
ليلة كشعاع الحزن داجية لا أستعيز بها إلا من الأرق

(المصدر نفسه: ١٦٦ و١٦٧)

وهكذا قد خرجت جماعة الديوان فى تطبيق نظرياتها الأدبية ولكنه لم يكن خروجاً كاملاً. بل إن أدباء الديوان حققوا فى بعض المجالات قسماً ليس بقليل من آرائهم لا يتسنى التنصل بها. فهم قد غيروا بتلك العقائد والنظريات وبمحاولاتهم التطبيقية فى آثارهم مسيرة الأدب والشعر.

د. الديوان والجماعات الأدبية الأخرى فى الشرق:

وفى دراسة الجماعات الأدبية فى الشرق نغض النظر عن الجماعات الصغيرة من مثل نادى القصة، ورابطة الأدب الحديث، وجامعة أدباء أوروبا، والتى لم تكن لها عقائد خاصة مؤثرة فى الأدب العربى الحديث، فنتطرق إلى جماعة عمود الشعر وجماعة أبولو.

فنعلم أن جماعة الديوان تقع بين جماعتين أدبيتين هما جماعة عمود الشعر وجماعة أبولو. وأما جماعة عمود الشعر فهى أساس آراء الديوان لأن كل ما أتى به الديوان كان بمثابة ردة فعل أدبية على جماعة عمود الشعر وآثارها وعقائدها. وهذه مدرسة تتمثلها سامى البارودى، وأحمد شوقى، وحافظ إبراهيم، والمنفلوطى، و... وكل هؤلاء الأدباء كانوا عرضة لنقد أمثال المازنى، والعقاد نقداً فى الشكل والمضمون.

وأما جماعة أبولو فقد ظهرت بعد مدرسة الديوان بمدة قصيرة داعية إلى ما دعت إليه

جماعة الديوان من النقد، والأدب، والآراء النقدية.

فالآراء النقدية عند هذه الجماعة قريبة من شعراء مدرسة الديوان إلى حد يمكننا القول بأنهم بنوا أسس عقائدهم ومعاييرهم النقدية على أساس ما دعى إليه أصحاب الديوان.

ولقد رغب شعراء مدرسة أبولو في الآداب الغربية كما رغبوا في الأدب العربي العريق داعين إلى رفض الفردية والتقليدية، ويرون أن الأصالة، والفطرة الشعرية السليمة، والعاطفة الصادقة، والوحدة التعبيرية، والاستخدام الصحيح للفكرة، والوحدة العضوية من لوازم الشعر لا يمكن الاستغناء عنه أبداً.

والفرق الأساسى الذى كان يميز شعراء أبولو من بقية الجماعات الأدبية هو أن عدداً من أدباء، وشعراء من ذوى الأفكار المتباينة قد اجتمعوا فى مكان واحد، حيث كان يترأسها فى البداية أحمد شوقى الشاعر الكلاسيكى المشهور، وبعد وفاته بمدة قصيرة اختير خليل مطران رائد الشعر الرومانسى رئيساً لها. فجماعة أبولو قبل أن يكون جماعة أدبية، ملتقى أدبى لذوى الاتجاهات الأدبية والفكرية المتباينة، ومدرسة تعاون وإصلاح وإنصاف وتجدد. (خفاجى، ١٩٦١م: ٢٩)

وأما أساس ما دعت إليه جماعة أبولو فهو ما دعا إليه أعضاء مدرسة الديوان، يقول أبوشباب حول زعيمها: «إذ إن الشاعر (أبوشادى) كان قد عاد سنة ١٩٢٢م من إنكلترا بعد دراسته للطب وخلال وجوده هناك تيسر له الاطلاع على الثقافة الإنكليزية، وتعمقها بحكم حبه للأدب والشعر، وإلى جانب الثقافة الغربية كان الشاعر قد حصل فى وطنه على ثقافة عربية واسعة، وبدأ ينظم الشعر وينشر بعض دواوينه، وقد تعرض لحملة نقدية قاسية من أنصار شوقى، ولكنه وجد بجماعة الديوان تياراً أدبياً مجدداً فى الشعر العربى فى مصر، وقد مهد له ولجماعته هذا التيار (الديوان) السبيل للسير فى الاتجاه الجديد، وشاركه فى مسيرته هذه ونظم على نفس منواله كثير من الشعراء من أمثال إبراهيم ناجى، وحسن كامل الصيرفى، وعلى محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم. وقد تزعم أبوشادى هذا التيار وعمل ما فى وسعه من جهد من أجل التجديد والارتفاع

بمستوى الشعر والشعراء متأثراً بجماعة الديوان من جهة، وبالشاعر خليل مطران من جهة أخرى.» (أبوشباب، ١٩٨٨م: ١٢٤)

يقول الشاعر إبراهيم ناجى فى قصيدته من ديوانه ما قاله من قبل شعراء جماعة الديوان بمضامينها وصورها وأخيلتها:

قلت للبحر إذ وقفت مساء	كم أطلت الوقوف والإصغاء
وجعلت النسيم زاداً لروحي	وشربت الظلال والأضواء
ولكان الألوان مختلفات	جعلت منك روضة عناء
مرّ عطرها فأشكر نفسي	وسرى فى جوانحي كيف شاء

نرى أن التوجه الوجداني هو الغالب عند جماعة أبولو، كما هو الحال عند جماعة الديوان، فانطلقوا من قضاياهم الذاتية وتقديسهم للمشاكل الخاصة حتى حصروا فى دائرة (أنا) وصاروا عاجزين عن درك حقائق المجتمع.

والجدير بالذكر أن جماعة الديوان وضعت حجر أساس الشعر الوجداني والذاتي، وتطور هذا النوع من الشعر تدريجياً حتى عبّر شعراؤها ومن جاء بعدهم عن الرومانسية وأغرقوا فيها وورد شعرهم الرمزية، وقاد ذلك بصورة غير مباشرة إلى ظهور طبقة من النقاد ثاروا على الرومانسية والرمزية ودعوا إلى الواقعية وإلى أن يكون الشعر معبراً عن حقائق المجتمع ومشاكله من دون الانغماس فى الذاتية.

فنستطيع أن نلخص الكلام فى أن جماعة أبولو ظهرت بعد جماعة الديوان متأثرة بها ومنادية بما نادى به جماعة الديوان، فدعت جماعة أبولو إلى نفس الآراء وقوتها وطرق شعراؤها أكثر هذه العقائد والنظريات عملياً فى أشعارهم وبشكل أوسع. ولكن الفرق هو أن أعضاء جماعة أبولو لم يكونوا متشددين فى استخدام اللغة العصرية، وكانوا يميلون إلى اللغة العربية القديمة والسليمة من دون العامية والأخطاء اللغوية.

هـ الديوان والحركات الأدبية فى المهجر

جماعة المهجر هى إحدى الجمعيات التى تشكلت إلى جانب جماعة الديوان وتركت

أثراً كبيراً في حركة التجديد في الشعر العربي الحديث.
اتجه المهجريون اتجاهاً رومانسياً في الشعر والأدب، وهؤلاء الشعراء في أميركا الشمالية والجنوبية قد تأثروا بمقومات البلاد الجديدة فقويت رومانسياتهم وتجديدهم في الشعر.

يرى الباحثون أن الأساس في تأليف الأدب المهجري ينشأ عن الحركتين الأدبيتين هما حركة التجديد التي دعا إليه مطران، والأخرى الحركة الأدبية في أميركا. (خفاجي، لاتا: ٣٢٩)

هم كانوا يعتقدون أن الشعر صورة حية وحركية تجري الحياة من خلالها، يقول إيليا أبو ماضي:

لست مني إن حسبت الشعر ألفاظاً ووزناً خالفت دربك دربي، وانقضى ما كان منّا
فانطلق عني لئلا تقتنيهماً وحزناً واتخذ غيري رفيقاً وسوى دنياي مغنى
(أبو ماضي، ١٩٦٠م: ٩)

يقول الدكتور واصف أبوشباب: «كانت الرابطة القلمية (المهجر الشمالي) ثورة على الجمود والتحجر، وقد تمكن أعضاؤها من التعرف على الآداب العالمية الحديثة، وأدركوا - كما أدركت جماعة الديوان وجماعة أبولو - أن الأدب الخالد إنما هو إبداع وتجديد.» (أبوشباب، ١٩٨٨م: ١٤٨)

والأستاذ عبد المنعم خفاجي يقول أيضاً: «أما الشعر المهجري فهو في نظرنا دون النثر من ناحية التركيز في كثير من النماذج العربية، ولكنه ليس كذلك من نواحي الخيال، والتحرر، والتنويع في الأساليب والموضوعات، فهي أكثر طلاقة من نظيراتها في الشرق ولو أن كثيراً من شعراء العرب في الشرق قد اختطفوا هذا القبس العربي.» (خفاجي، لاتا: ٣٢٧)

نرى أن العقاد الناطق باسم جماعة الديوان يدافع عن الأدب المهجري، ويقول إنه ثمرة وريح للغة العربية، ولكنه يعيب على ضعفهم اللغوي. يقول الدكتور مصطفى هدارة: «أما موقف مدرسة الشعر الجديد أو مدرسة الديوان من اللغة، فكان حاسماً في الدفاع

عن فصاحتها، والأخذ بالتراكيب الصحيحة فيها. وقد أخذ العقاد على جبران فى قصيدة المواكب كثرة الأخطاء اللغوية، وضعف التراكيب.» (هدارة، ١٩٩٤م: ٣٤٦)

فجماعة الديوان تدعو إلى التجديد لكنه لا تنفى اللغة نفسها بل تعتقد أن اللغة يجب أن تكون سليمة وفصيحة. وهذه إحدى الخصائص التى تميز بين جماعة الديوان وجماعة المهجر، وإن كان فى المهجريين من يتقن اللغة العربية ويجيدها إجادة كاملة.

أما المهجر الجنوبي فهو على قسمين: قسم يدعو إلى محاربة القديم والمعاصرة فى الشعر، والآخر يقف موقف اعتدال بين القديم والجديد. يقول فوزى معلوف من القسم الأول:

خلّ البداوة رمحها وحسامها	والجاهلية نوقها وخيامها
وفى مواجهته ينشد إلياس فرحات:	
حى البداوة نوقها وخيامها	والجاهلية رمحها وحسامها
حيثك أشباح القديم وسلّمت	فمن العدالة أن تردّ سلامها

(خفاجى، ١٩٨٦م: ٣٠٠)

يرى المازنى شاعر الديوان أن الأدب المهجرى أدب مستقل ليس فيه روح التقليد كما هو ليس مصبوغا بصبغة الأدب الغربى، والعقاد يتذكر أن التجديد فى الشعر والثورة على القديم، والابتعاد عن الألفاظ المتكلفة، والمعانى السخيفة من ميزات الأدب المهجرى. ولكن العيب الكبير فيه عدم تمكن بعض الأدباء من الناحية اللغوية، والنحوية والبيانبة.

(أمين، ١٩٧٠م: ٢١٥)

ولم تكن مدرسة المهجر الأمريكى فى بداية أمرها أكثر بعداً من هذا الجانب التقليدى من شعر الديوان بل لعلها كانت أسيرة للمضامين القديمة، غير أن النزعة الوجدانية، واستبطان الذاتية مع المحاولة فى التجديد فى الشكل، والكثير من آراء مدرسة الديوان قد وجدت فى إنتاجات المهجريين دون غيرهم.

وهناك علاقات أدبية مؤثرة بين أدباء المهجر والديوانيين، يقول ميخائيل نعيمة فى فرحه بسبب التعرف على جماعة الديوان: «لعل أطيب ساعة فى حياتى الأدبية هى

الساعة التي اهدتني فيها إلى هذه الجماعة، ولمست الحياة الجديدة فيها. فأيقنت من أن ما كان منذ سنين حلمًا من أحلامي قد أصبح اليوم محسوسة... والذي أعطاني هذا اليقين هو كتاب اشترك في تأليفه اثنان من أدباء مصر دعوه الديوان.» (نعيمه، ١٩٧٥م: ٢٠٨)

وهو يتناشد بأسلوب العقاد والمازني في كتاب الديوان، ويصفه بالصحة والدقة، ويقول إنه ما عهده إلا عند نفر قليل من أدباء العالم العربي، وهو في كتابه الغربال يتطرق إلى نقد العقاد لشوقي عندما يخاطب شوقيًا ليفهمه ما هو الشعر الحقيقي، وأن الشاعر هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدد ألوانها ويحصى أشكالها.

فيذكر نعيمه في كتابه الغربال: «يا ويل الشعر، واحرب الشعراء إذا كان ناظم هذه الأبيات أميرهم.» (المصدر نفسه: ١١١)

لله ريشة صادق من ريشة تزرى طلاوتها بكل جديد
كست الكتابة في المسارق كلها حسناً وفكّتها من التقييد

وهذه بعض أبيات نظمها شوقي ونشرها في الصحف ونقدها العقاد نقداً عنيفاً وقال نعيمه عنه: «عندما بدأت بمطالعة انتقاد العقاد قلت أن فيه نزفاً من التشفى، كأن للرجل ثأراً عند شوقي... ولكني ما وصلت إلى ريشة صادق حتى استغفرت العقاد في داخلي مثنى وثلاث ورباع.» (المصدر نفسه: ٢١٤)

فيشير العقاد في كتابه إلى كل ما دعت إليه جماعة الديوان من التفكك، والإحالة، والتقليد، والولوع بالأعراض دون الجوهر، وقضية التشبيه، والتجربة الشعرية، وغيرها ويرى أن ما دعوا إليه مميز بالصحة والعقلانية، ودعا إلى المعاصرة ومسايرة ركب الزمان، وهو من أدق ما عرفته الأجيال الأخيرة من الموازين والمقاييس الأدبية والنقدية.

النتيجة

لقد طوّرت مدرسة الديوان من خلال محاولاتها الأدبية الأدب، والنقد، والمضامين الشعرية، وأذواق الناس الأدبية، فالأدب قد تميز بطفرة مثالية على صعيد نموّه وانتقاله من الانحطاط، والتقليد إلى الأحياء والتجديد. كما أن التضارب في الآراء الأدبية أدى

إلى ظهور اتجاهات مختلفة، وزيادة التوجه نحو الرومانسية، ومن ثمّ الرمزية قادت إلى الاتجاه الواقعى كردة فعل على الاتجاه الرومانسى والرمزى.

فلم تكن جذور هذه الآراء النقدية الجديدة - كما يتصوّر البعض - غربية فحسب بل كانت هناك جذور عربية قديمة فى العصر العباسى وفى محاولات أدباء كبار من أمثال الآمدى، والجرجانى، والحاتمى. وبتلك الجذور العربية والغربية، نجح أصحاب الديوان فى تقديم لون جديد من الشعر الغنائى الخالص، وكما أنهم جددوا فى أمور، وقعوا فى شرك التقليد فى أمور أخرى.

والأخير أن جماعة الديوان على الرغم من بعض الضعف قد وصلوا إلى مراحل من التقدّم والتطبيق العملى فى تنظير الوحدة العضوية، والصورة الشعرية، والتجربة الشعرية، والتشبيبة الأدبى. والجماعات الأدبية الأخرى من مثل أبولو، والمهجر الشمالى، وغيرهما توسعت فيها وقوتها.

المصادر والمراجع

- أبوشباب، واصف. ١٩٨٨م. *التقديم والجديد فى الشعر العربى الحديث*. بيروت: دار النهضة العربية.
- أبوماضى، إيليا. ١٩٦٠م. *الجدول*. بيروت: دار العلم للملايين.
- خفاجى، عبد المنعم. ١٩٦١م. *الأدب العربى الحديث*. القاهرة: مكتبة الكلمات الأزهرية.
- _____. *لاتا. دراسات فى الأدب العربى الحديث ومدارسه*. بيروت: دار لجيل.
- _____. ١٩٦٠م. *عباس محمود العقاد بين الصحافة والأدب*. القاهرة: ملتزم الطبع والنشر، مكتبة الأنجلو المصرية.
- _____. ١٩٨٦م. *قصة الأدب المهجرى*. بيروت: دار الكتاب اللبنانى.
- خورشا، صادق. ١٣٨١ش. *مجانى الشعر العربى الحديث ومدارسه*. طهران: انتشارات سمت.
- الدسوقي، عمر. ١٩٧٠م. *فى الأدب الحديث*. بيروت: دار الفكر اللبنانى.
- ضيف، شوقى. ١٩٦٠م. *الأدب العربى المعاصر فى مصر*. مصر: دار المعارف.
- _____. ١٩٥٨م. *دراسات فى الشعر العربى المعاصر*. مصر: دار المعارف.
- الطناجى، طاهر. *لاتا. حياة مطران*. مصر: الدار المصرية العامة للتأليف والترجمة.
- عز الدين، أمين. ١٩٧٠م. *نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر*. مصر: دار المعارف.

- العقاد، عباس محمود؛ وعبد القادر المازني. ١٩٢١م. *الديوان في الأدب والنقد*. مصر: مطبعة السعادة.
- القط، عبد القادر. ١٩٨١م. *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*. بيروت: دار النهضة العربية.
- معلوف، فوزي. ١٩٢٩م. *على بساط الريح*. سان باولو: مطبعة الفنون.
- نعيمة، ميخائيل. ١٩٧٥م. *الغربال*. بيروت: مؤسسة ناقل.
- هدارة، محمد مصطفى. ١٩٩٤م. *بحوث في الأدب العربي الحديث*. بيروت: دار الثقافة العربية للطباعة والنشر.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الأولى - العدد الثاني - صيف ١٣٩٠ ش / حزيران ٢٠١١ م

أزمة الإنسان المطلق والتعاضدية في مسرح شهرزاد لتوفيق الحكيم

هادي شعباني چافجیری*

حسن بهادری**

الملخص

تعتبر مسرحية شهرزاد من المسرحيات الذهنية التي كتبها توفيق الحكيم (١٩٠٢-١٩٨٧م) سنة ١٩٣٤م، أي بعد مسرحية أهل الكهف مباشرة، وتلك القضية هي: هل في استطاعة الإنسان أن يعيش بالعقل وحده وللعقل، وأن يكرّس حياته للبحث عن المعرفة والتماسها في فجاج الأرض متخلصاً من نداء القلب ونداء الجسد، اللذين يرمزان للحياة الحية النابضة. وقد وجد توفيق الحكيم في قصة ألف ليلة وليلة، وعاء لمعالجة هذه القضية، ومن المعلوم أن قصة ألف ليلة وليلة من القصص التي قد استهوت أفئدة الكتاب والفنانين في العالم أجمع، ولعلها أوسع المؤلفات العربية تأثيراً في فنانين الغرب والشرق. مسرحية شهرزاد، تكاد جميع مناظرها تدور حول مناقشة قضية ذهنية واحدة: هي هل يستطيع الإنسان أن يفلت من نداء الجسد والقلب؟ وتنتهي المناقشة بأن من يريد أن يصبح عقلاً خالصاً يصبح كالشعرة التي تشيب وتبيض ولا يعود لها من علاج غير انتزاعها، بينما الحكيم يطرح فيها النزاع بين الإنسان والمكان، وفي النهاية يكون الإنسان مغلوباً للمكان.

الكلمات الدلالية: توفيق الحكيم، شهرزاد، التعاضدية بين الإنسان، المكان والزمان.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة تربيت معلّم في سبزوار - أستاذ مساعد.

** خريج جامعة تربيت معلّم في سبزوار.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري.

Bahadori_23@gmail.com

تاريخ القبول: ١٣٩٠/٤/٢٠ هـ. ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٣/١٢ هـ. ش

المقدمة

تناول توفيق الحكيم (١٩٠٢-١٩٨٧م) فى هذا العمل قصة ألف ليلة وليلة عن ذلك الملك الذى ضبط فى إحدى الليالى زوجته الأولى بدور متلبسة بجريمة الزنا مع أحد عبيده، فقتلها معا، ثم قرّر أن ينتقم من جميع النساء بطريقته الخاصة، وذلك بالزواج كل ليلة من عذراء يقتلها عند الصباح ليتزوج غيرها فى الليلة التالية وأخيراً زفّت إليه فى النهاية شهرزاد الذكية التى فاحتالت عليه للإفلات من القتل بأن تقصّ على شهریار قصة لها بقية الليلة التالية أو تصلها بقصة أخرى. وبذلك امتدت حياتها ألف ليلة وليلة، كانت خلالها قد حملت من شهریار وانجبت طفلاً، عندئذ عزّ على الملك شهریار أن يقتلها ويحرم منها طفلها فكفّ عن وحشيته، استبقاها حية. (الدالى، ١١١٩م: ٧٦ و ٧٧) فإذا بمغالق قلبه الموصد تتفتح وتحرك جامده فترتجف نياطه وإذا هو يحب شهرزاد إذ لا يأمّن الملك شهریار للشعور إنما ينشد المعرفة، لا يريد أن يحتبس فى حدود العواطف الضيقة، بل يرغب الانطلاق إلى حيث لا حدود، فهو فكر محض يحلّو له التأمل والتفكير. (صدقى، ١٩٣٤م: ٥٥٨) وشرع شهریار يسأل عن بعض الأسئلة وحلّها، هى: ما الإنسان؟ أجاب: إنه ذلك المخلوق المعروف لنا الذى يعيش فوق هذه الكرة الأرضية، ثم بنى على ذلك أن الإنسان إذا كان يعيش على هذه الأرض فلا بد أن تكون بينه وبين الأرض صلة أو مشاركة فى ضفة، ولبيان ذلك أوضح أن الأرض تعيش بالتوازن والتعادل فإن الشمس تبتلعها أو تضع فى الفضا. وإذا كان ذلك حقيقة فهل صفة التعادل هذه حقيقة فى كيان الإنسان؟ والجواب بالإيجاب، لأن التأمل يؤدى إلى أن الإنسان يعيش ماديا بالتنفس وهو تعادل بين الشهيق والزفير بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر. ويعيش روحيا بتعادل بين الفكر والشعور أو بين العقل والقلب، فالإنسان إذن متعادل ماديا وروحيا.

إذا كانت حياة الإنسان المادية من شأن رجال العلم فإن حياته الروحية من شأن أهل الأدب والفن، ووسيلة هؤلاء لترقيته هذه الحياة تكون بإنشاء صورة لتفكير الإنسان وشعوره قد تحوى من السمات والصفات الظاهرة والخفية ما يعين العلماء والفلاسفة على

استنباط الحقائق والقوانين.

ومن هنا بدأ المؤلف فى بيان وضع الإنسان العام فى الكون من خلال تصور أديب، وانتهى فى ذلك إلى أن الإنسان ليس وحده فى هذا الكون الذى سيطرت فيه المادة سيطرة تعلن بنفسها عن اختلال التوازن فى حياة الإنسان بين عقله وقلبه، أو بين النشاط التفكير ونشاط الإيمان، وقد أدى ذلك أن يسود القلق هذا العصر، إلى جانب خوفه فى كل لحظة من دماره المادى بيده نفسه. (أبوكريشه، لاتا: ٩٧٤) فيوشك أن نرى أن توفيق الحكيم إنتاجه أدبيا متسما بنزعات فنية خاصة، وملتمزا بغايات فضلى، ولا غرو فأستاذ توفيق الحكيم ظاهرة اجتماعية تاريخية، الإنسان المبدع فيها هو بطلها الذى يخوض صراعا دائما ومتجددا مع واقعه وعصره، وهذا الصراع يتخذ مواقف متعددة، تتراوح بين الثورة والتمرد والنقد الاصلاحى الموعى البناء، وأحيانا المساومة التقنية وغير التقنية، يجسد هذا كله فى صور فنية من أعمال مسرحية وروائية، وانطباعات تترك آثارها وتؤتى ثمارها فى المقالات، والأحاديث، والخواطر، والخلجات، والرسائل كما يقال بعض الأحيان: «إن أدب توفيق الحكيم هو أدب البرج العاجى، هو أدب فكرى بعيد متأمل، لذلك تجد أفكاره على هيئة حوار عقلى، ولا ترى بين المتحاورين شخصيات مرسومة بوضوح، ولكن عنده موضوعات تتعلق بالحياة الاجتماعية.» (الدالى، ١١١٩م: ١٣)

الحكيم قرّر إقامة مسرحه على أساس فكرى أو ذهنى، ويلتقى المسرح الذهنى بمسرح الأفكار، لكن الفرق بينهما أن المسرح الذهنى يعتمد على الأفكار أى أساس العمل، بينما الفكرة فى مسرح الأفكار ليست الهدف الأسمى، وتتجلى شيئا فشيئا من خلال الصراع، وهو لهذا يوحى بالفكرة وليس وسيلة لحملها. (إسماعيل، لاتا: ٤٠)

عاش الحكيم حياة ملؤها الثورة الداخلية والصراع بين عالمين، عالم الروح وعالم الطين، عالم المثل والخيالات والأحلام وعالم الحقيقة والمواقع والمادة، فحياته تجسّد لهذا الصراع. «وله ميزة أخرى فى مسرحياته مما يمكن أن يسمى (المسرح الذهنى) الذى عالج فيه كثيرا من قضايا الإنسانية فى صورة ذهنية، وإلى جانب ذلك فإن إنتاجه

غزير ممتد على حقبة طويلة من تاريخنا الحديث، نفذ فيها هذا الإنتاج إلى جميع المستويات الثقافية العالمية.» (الدالي، ١١١٩م: ١٥، ١٤)

الصراع عند توفيق الحكيم هو قوام المسرح، حيث ينقل أحداث مشابهة لما يجري في الحياة بنسق معين قوامه التفاعل والمواجهة، فإن الصراع في المسرح الذهني عند الحكيم يقع في الذهن، يقول الحكيم: «... فلقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعا يستشير التفاهم، ويهزّ أفئدهم: صراع هو في المسرح الدموي، بين درع ودرع، أو بين ثور ورجل... وهو في المسرح التمثيلي بين عاطفة وعاطفة...! هكذا كان المسرح ويكون، وأنّ الناس ليتأثرون دائما بالعواطف التي يحسبوننها في حياتهم الواقعية كالحب والغيرة، والإنّقام، والعدالة، والظلم، والصفح، والإثم...! لكن ماذا هم يشعرون أمام الصراع بين الإنسان وملكاته?... هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهزّ المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟...» (الحكيم، ١٩٨٤م: ٦)

توفيق الحكيم صاحب تفنّن في أسلوب العرض. وهذا الأسلوب مزيج من الرمزية والواقعية والطريقة التخيلية، لهذا ترى ال توفيق إن نحى منحى الرمزين في بعض قصصه ومسرحياته، إلا أنه لا يصطنع منها لغزا مغلقا ولا شبه مغلق، ولا يهون عليه أن يترك رموزها على قرب المنال وقلة ما فيها من الغموض للقراء ليستنبطوها استنباطا، بل تجده يؤثر أن ينص على التفسير نصا في ظاهر السطور أثناء الحوار وهذا المنحى من الاتجاه الرمزي كما قلنا نتيجة لطبيعته الواقعية التي اكتسبت الوجهة التخيلية نتيجة لانسحابها على نفسها، فلما شابه الاتجاه الرمزي في فنه قام فنه على رمزية خفيفة لاتذهب الاستغلاق حدا يبعد منالها على الذهن. (أدهم وناجي، ١٩٩٨م: ٩٢)

أزمة الإنسان في مسرحية شهرزاد

تعتبر مسرحية شهرزاد ثورة على الفلسفة المادية الغربية التي سادت مطلع القرن الماضي، والتي جعلت الإنسان محور الكون، مثلما يتجلى ذلك في مسرحية أوديب لأندريه جيد، وجاءت مسرحية شهرزاد لتدين الإنسان المطلق، أو الإنسان المعتد بعقله

ولتبصره إلى أنه ليس صاحب السلطان المطلق الحرية الكاملة في الكون. (دوبلو، لاتا: ٢٥٦)

كتب الحكيم مسرحيته هذه في سبعة مناظر، وفي اللغة الشعرية يكتنفها الرمز والايحاء المناسبين للموضوع المتعلق بالبحث عن جوهر الحقيقة والمعرفة المطلقة. حيث يقول جورج ليكون في مقدمة الطبعة الفرنسية للمسرحية: «كان لابد من شاعر يجروء على وضع إحدى المأساتين العظيمتين للإنسانية في هذا الإطار الضيق. وكان مما لابد منه أن يكون هذا الشاعر شرقيا دقيق الحس، خصب القريحة كتوفيق الحكيم ليروض الصعب في مثل هذا العمل بهذا الوشى الفني العربي البارع الذي لايزال يدهش ذهننا الديكارتى بعض الدهش، قبل أن يفتنه كل الفنون...» (الحكيم، لاتا: ٧)

ويعنى ليكونت بالمأساتين العظيمتين؛ داء القلق الذي لا شفاء منه، وضرورة هذا القلق الباعث على البحث المتصل، وعلة الغريزة التي تدفع كل جيل رغم الهزائم أن يتواصل مع الجيل الذي يليه ليدخل معترك الحياة بأمل كبير، وبذلك يتحقق تواصل الأجيال. والحقيقة مثلها الطبيعة لا تكشف عن كل أسرارها وكأنها شهرزاد التي لا تحكى كل قصصها في ليلة واحدة، بل تحكيها بالقدر الكافي لإذكاء نار الترقب، وبأسلوب مشوق يبقى على الاستمرار والتطلع الذي يوصلها إلى صباح آخر، ويوم آت يفسح المجال للحياة من جديد، لتشوق شهياري إلى الحكاية في الليلة القادمة، وبهذا فالتلاحم والتواطؤ بين الشكل والمضمون قويان في المسرحية، مما يجعلها تمتاز بالخاصية التعبيرية حسب مصطلح تعاضدية الحكيم.

وشهياري في المسرحية قد شبع من ملذات الجسد ومسرات العاطفة، يقول:

«ما قيمة عمرى الباقي؟ لقد استمتعت بكل شيء، وزهدت في كل شيء.» (المصدر

نفسه: ٦٣)

وتطلعنا المسرحية عليه وقد صار عقلا صرفا بعد ما تجاوز مراحل الحس والشعور، حيث انقطع للتفكير والتأمل، يقول العبد:

– وما باله يطيل النظر في السماء كعباد النجوم...؟

الجلاد

- ذلك شأنه في مثل الوقت من كل ليلة. وأحيانا يقضى الليل كله ساهرا جامدا كما ترى.

ويؤكد شهريار أنه لا يريد شيئا غير المعرفة:
- إني براء من الآدمية. براء من القلب. لأريد أن أشعر. أريد أن أعرف. (المصدر نفسه: ٦٥)

وتؤكد شهرزاد لشهريار أنه لا شيء يستحق المعرفة، وأنه ربما ليست هنا حقيقة على الإطلاق حتى يستطيع أن يتوصل إليها، وأن كل ما يفعله المرء هو إسقاط ذاتيته على الأشياء ويعكس بالتالي حقيقة نفسه لا غير، يقول لها شهريار:

- أنت تعرفين. تعرفين كل شيء. أنت كائن عجيب، لا يفعل شيئا ولا يلفظ حرفا إلا بتدبير، لا عن هوى ومصادفة. أنت تسيرين في شيء. بمقتضى حساب، لا ينحرف قيد شعرة، كحساب الشمس والقمر والنجوم. ما أنت إلا عقل عظيم...!
فترد شهرزاد باسمه:

- أنت يا شهريار ترانى فى مرآة نفسك. (المصدر نفسه: ٧١)
فشهرزاد هنا هى رمز الطبيعة التى تحكمها قوانين سرمدية، ورمز المعرفة الكلية التى لا تنكشف عن نفسها النقاب ولا تسلّم أسرارها لأحد. (مندور، لاتا: ٦٤).
واعتقد شهريار أنه لكى يتحصل على المعرفة لابد أن يرحل فى كل مكان بحثا عن الحقيقة ويناشد المطلق، وقد طاف بالأقطار، وجاب الأمصار لكنه عاد مكدودا مصابا بمرض عضال هو مرض الرحيل، يقول:

- أصبت. هو مرض الرحيل! كما تقولين. من استطاع تحرير جسده مرة من عقل المكان، أصابه مرض الرحيل، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت.
وبسبب هذا التنقل والاستقرار وتحدى أطر المكان، غدا شهريار معلقا بين السماء والأرض، لأنه أراد الخروج عن نوااميس الحياة والطبيعة فصار أحق الناس بالخروج منها إلى الأبد كالشعرة البيضاء التى ينبغى أن تقتلع من الرأس. (المصدر نفسه: ٦٦)

إن شهريار مؤمن بقوة العلم إيماناً مطلقاً، وواثق في الخلاص بذكائه وعقله، لكن رحلة المعرفة تكشف في النهاية أن الثقة ليست سوى غرور مقيت، وتنم عن جهل كبير يبدأ بأقرب الأشياء إلى الإنسان، فشهياري الذي جاب الدنيا بحثاً عن المعرفة عاد ولم يعرف شيئاً، بل يكتشف أنه لم يعرف أقرب الناس إليه أي شهرزاد. واكتشف أيضاً أن الأشياء التي يبدو أننا عرفناها هي الأشياء التي نجهلها أكثر، والأشياء التي تبدو شفافة وواضحة هي في الحقيقة معتمة وغامضة:

- تبا للصفاء وكل شيء صاف...! لشد ما يخيفني هذا الماء الصافي...! ويل لمن يغرق في ماء صاف...! (الحكيم، ١٩٧٣م: ٦٤)

ويقول شهريار أيضاً عن شهرزاد وصفاء عينيها كحوض المرمر:

- قناعها منسوج من هذا الصفاء. السماء الصافية، الأعين الصافية الماء الصافي. الهواء، الفضاء، كل ما هو صاف! ما بعد الصفاء؟! إن الحجب الكثيفة لأشف من الصفاء! والحكمة التي يمكن استخلاصها من هذه الرحلة هي أنه على الإنسان أن يقنع ويعيش الحياة في أطرها الطبيعية. أما مشكلة شهريار فإنه وضع نصب عينيهِ هدفاً كبيراً بل رناناً هو المعرفة، كشأن جميع أبطال الحكيم، الذين يضحون بكل شيء من أجل الهدف، لكنهم في النهاية يدركون أنهم أضاعوا حتى الهدف. (عثمان، ١٩٧٨م: ١٨٠)

فشهياري الذي يتعلق بالسماء ويدرك أنها أبعد ما تكون عنه، يقرر العودة إلى الأرض، لكنه لن يهنأ بها كمن رضى بها منذ البداية.

ومهما اعتقد الإنسان أن بإمكانه التعلق بالسماء، يتجلى له في النهاية أنه كمن لم يغادر الأرض، شأن حكاية القرد والحكيم بوذا. فقد زعم قرد أن البراعة تجسدت فيه، وأن الحذق ليس سوى معنى من معانيه، وأنه أحق. بمكان علوى لا يدانيه فيه مخلوق، فدعاه بوذا وامتنحه بقوله: إذا استطعت أن تقفز من راحتي اليمينى بوأتك عرشاً لا يضاھيك فيه أحد، وإن عجزت أعدتكَ إلى الأرض. فقبل القرد التحدى وجمع كل قوته وقفز قفزة كالسهم في السماء حتى بلغ مكاناً به خمسة أعمدة تكاد تمس السحاب، قال: إنى بلغت إلى آخر العالم، سأعود إلى بوذا لأخبره بذلك، وترك أثراً على العمود

الأوسط الشاهق، فلما رجع إلى بوذا يطالبه بالوفاء. بما وعد، أكد له بوذا أنه لم يغادر أنه لم يغادر كفه قط، وأن الأعمدة الشاهقة ما هي إلا أصابعه، وقد أظهر له بوذا ذلك الأثر الذى تركه على سبابتة، فبهت القرد. (الحكيم، ١٩٧٣م: ٨٣)

ويؤكد الحكيم أن ذلك القرد هو رمز العقل البشرى النشط البارِع، الذى يوهمنا أحيانا أنه مصدر الحركة الكبرى فى الوجود، بيد أنه سرعان ما يتأكد عجزه المطلق أمام القدرة الإلهية الكبرى، وأنه ليس أكثر من قفزة القرد فى راحة بوذا. (المصدر نفسه: ٨٥)

إنها صورة أخرى لقصور النظرة، نظرة الإنسان الذى يظل يدور فى مسار مغلق وحلقة مفرغة، إذ كلما شعر أنه قطع شوطا بعيدا عاد إلى نقطة البداية: «كل ما يكبر ترجعه - يقصد الطبيعة - إلى الصغر... كل غاية تتبعها بداية إلى متى هذه الدائرة التى لا مخرج منها؟» (الحكيم، لاتا: ١٥٩)

ويؤكد الدكتور أحمد عثمان أن هذه النظرة تعكس فلسفة يونانية قديمة هي «عجلة الحظ» التى تحدث عنها أتباع فيتاغورس، وجسدها فى العهد الرومانى الكاتب المسرحى سنيكا، الذى يقول فى إحدى رسائله: «فجميع الأشياء متصلة بعجلة تلف بها فى دوراتها فالليل يسبق النهار، والنهار يلاحق الليل، والصيف ينتهى بالخريف الذى يتبعه الشتاء والأخيرة تستلم بدورها للربيع. هكذا كل الأشياء تذهب لتعود. إنى لا أصنع شيئا ولا أرى شيئا جديدا فأجلا أو عاجلا سيصاب المرء نفسه بالدوران أيضا.» (عثمان، ١٩٧٨م: ١٨٤)

وتتضح المفاهيم التعادلية فى مسرحية (شهرزاد) من خلال هذه الثنائيات الكثيرة، القلب والعقل، الروح والجسد، المرأة والرجل، الصفاء والضباب وغيرها، ويتجلى أيضا الحل التعادلى من خلال مفهوم الخير، والشر والجزاء، فالعبد الذى يخون لا ينبغى أن يعاقب بعدالة القصة الشعبية أى قتله مع الزوجة الخائنة فى فراش الخيانة، بل الحل أو القتل التعادلى يتمثل فى عتقه. (الحكيم، لاتا: ١٥٦)

وتتجلى خاصية التفسيرية فى (شهرزاد) شأن الكثير من المسرحيات الذهنية عند الحكيم فى أنها تبرز قضية إنسانية تتعلق بمصير الإنسان ووجوده فى علاقته بالحرية

والمعرفة، وتؤكد أنه لا يمكن للمرء أن يعيش عقلا خالصا، أو أن يهجر الحياة دون أن تموت فيه الحياة. (مندور، لاتا: ٦٧)

ويرى الأستاذ مصطفى عبد الغنى أن شهرزاد تكشف الاختلال في حضارتنا الحديثة، حيث وصل الاهتمام بالعلم إلى تناسى الخلق، وتعكس الواقع المتمثل في الأزمة الاقتصادية التي كان العالم في سبيل الدخول إليها. (عبد الغنى، ١٩٨٥م: ٤٤)

وإن شخصيات المسرحية ما هي إلا رموز لنوازع الإنسان وملكاته، فالعبد رمز الشهوة المتقدة والوزير رمز العاطفة الجياشة وشهريار رمز العقل النهم إلى المعرفة، حيث ينبغي لهذه المكونات أن تتوازن لدى الإنسان، وألا نجعل إحدى هذه الملكات تغطي فيحدث الاختلال واللاتعادل، وتصير تلك القوة مدمرة للإنسان نفسه. (مندور، لاتا: ٦٤) كما حدث مع شهريار، ومغزى الرسالة الذى يمكن استخلاصه من هذه المسرحية أنه على الإنسان أن يعرف كيف يوازن بين ملكاته، ويحسن توجيه نزواته، وبهذا تتكامل النوازع الإنسانية وتستقيم الشخصية. لقد تحركت الرموز خصوصا في الجو المسرحية، غير أن تعدد المنازعات في النفس البشرية، جعلت الأستاذ الحكيم يبدل في شخصيات الرموز مرده في تلك التعدد في نوازع النفس. فترى الملك شهريار يعود في فترة يأس من المعرفة إلى شهرزاد، يكسر عطشه من ثغرها اللؤلؤي ويستظل من رمضائه بعناقيد غدائرها المنهدلة، ويوسد رأسه المتصدع حجرها، ويريدها أن تشده شعرا أو تغنيه أغنية، أو تقص عليه قصة، وهذا الوزير الذى حبه لشهرزاد عذرى طاهر تراه يضطرب إذا ما خلت، وتراه يستاء إذا ما عطفت على الملك شهريار صديقه وبعلاها أيسر عطف: وتجده يتجرع المرارة من غيرته، وهذا التبدل في الرموز مظهر للعوارض من إمارات تعدد الشخصية مرجعها تعدد النوازع.

والأستاذ الحكيم يحوك وقائع القصة على المسرح بين شهرزاد وقلب الوزير المتأجج في منظر وبينها وبين عقل الملك السابح زرقه أحلامه في منظر، ثم بينها وبين العبد الأسود في منظر، حتى إذا انتهى إلى الختام ادخر للوزير قمر المصرح الفاجع حيث ضاق الواقع عن قلبه الكبير وقد عرف أمر شهرزاد مع العبد. اما العبد فيفرّ والملك

شهریار فإلى سفر بعيد مجهول يأخذ طريقه.

هذه المسرحية التي نحى فيها توفيق الحكيم منحى الرمزين لم يصطنع لها لغزا مغلقا أو شبه مغلق، ولم يترك ليستنبط استنباطا آثر أن ينصّ على تفسيرها نصا فى ظاهر سطورہ آثار الحوار. هذا المنحى من الإتجاه الرمزی فى الواقع سببه ما يشوب رمزية الأستاذ الحكيم من الميل نحو الحسية أو قل الطبيعة الحسية منه هى التى تجعل رموزه واضحة. (أدهم وناجى، ١٩٩٨م: ٩١ و٩٢)

إن القضية التى طرحها الأستاذ الحكيم فى هذه المسرحية جعلها معلقة وعلقنا كمادته فى مفترق الطرق وجعلنا فى حيرة تلهب أفكارنا وتفتق أذهاننا إزاء تجسيد الحياة الإنسانية، حيث جسد الغريزة الجنسية فى شخصية شهریار، وجسد النزعة العاطفية فى شخصية الوزير، وجعل من شهرزاد انعكاسا على كل منها حسب طبيعة وتركيبه، وجعل شهریار - ممثلا للمراحل الثلاث: نزعة جسدية بهيمية طينية تسكن إلى جسد غض بض، وقلب متفتح عاشق حبيب يقدر الجمال ويفتن به ويغرق فيه، وعقل خالص غامض صرف مترفع يزدري كل شىء لا يميل إليه بصله «أما شهرزاد فهى كالتبيعة تتراءى لشخصها كل من خلال مرآة نفسه، فهى عند العبد حس مادی ولذة مشبعة، وعند الوزير قمر، مثال عال للجمال قلبا وقالبا، فهى معبودة لالعشيق، وعند الملك «شهریار» سر عميق يتحدى لغزها المعرفة.» (يعقوب، ١٩٩٢م: ٧٨)

«التحرير من سلطان الزمان... والانطلاق من سجن المكان.» لا أثر للتصوف فى هذا الاتجاه... إن أبطال «توفيق الحكيم» يرتابون فى «القوة الغيبية» أبلغ الريب... وليس من همهم... أن يفنوا فى مبدأ روحانى علوى... فلا يزال الإنسان يواجه مصيره الغامض القاسى... فلايجنى من هذه المخاطر غير حال عجيبة من التناقض.. تجعله معلقاً... بين السماء والأرض... ولا تهبه الحرية إلا إذا تكلف نوعاً من اللامبالاة.. فى جو من السخرية المرة... التى تقضى عليه بالموت... والضياع...» (يعقوب، ١٩٩٢م: ١٣٠)

هكذا نجد أنفسنا إزاء مسرح... تدور مآسيه فى دائرة من العذاب الفظيع... وتسعى شخصياته إلى مُثُل... بعيدة المنال... (نفسه: ١٣٠)

ويشرح الحكيم في كتابه فن الأدب (ط ٢، بيروت، ١٩٧٥م) هذا القانون العام الذي تأثر به في مسرحيته فيقول: «من يمعن النظر فيها (في رواية شهرزاد) يجد فكرة تطور الانسان لا على نحو يؤيد التطور المطلق في خط مستقيم، بل التطور المحدود في دائرة مفرغة، كدائرة الاجرام العظمى والصغرى في أفلاكها السماوية والذارية... . (نجيب، ١٩٨٧م: ٩١) كما يتحدث شهريار عنها ويقول: دعك من الخيال يا قمر. ماذا جنى احد شيئاً من الخيال والتفكير. مضى ذلك العهد الساذج. اليوم نريد الحقائق يا قمر. نريد الوقائع، نريد أن نرى بأعيننا وأن نسمع بآذاننا.

ولكن شهريار في الحقيقة - كما تفصح كلماته التالية - هارب من قيد الحب والجسد والمادة، هارب من ماضيه ومن شهرزاد، أو يودّ الهروب من نفسه وإغلاله إلى حيث اللامحدود. لقد فقد شهريار ما يشدّه إلى الزمان والمكان، ويودّ الآن لو استطاع أن يتقمّص روح السندباد البحري في سفراته المتتابعة، يودّ لو استطاع أن يجوب الدنيا «كالفكر الشارد» الذي لا يستقرّ على شيء. ومن جديد يتحدث الحكيم من خلال شهريار وهو في الواقع يناجي نفسه، ويوزّع هذا المنولوج الداخلي إلى أدوار. (نجيب، ١٩٨٧م: ٩٤)

شهريار: ... من استطاع تحرير جسده مرّة من عقال المكان أصابه مرض الرحيل فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت.

شهرزاد: قضى الأمر. وصرت سندبادا.

شهريار: أتحنّين لفقدى؟

شهرزاد: لو كنت اعلم أنك ستنتقل يوماً كالفكر الشارد لما قصصت عليك تلك

القصص.

يعود شهريار من الرحلة كما بدأ الرحلة، خالي الوفاض، دون جديد، سجين جسده في الزمان والمكان، فلا هو قد تغيّر ولا شهرزاد قد تغيرت. فهذه هي «طبيعة الأشياء» كما تقول شهرزاد: «... لاشيء غير الأرض. هذا السجن الذي يدور أنا لانسير لانتقدّم ولانتأخّر، لانتفع ولاننخفض. إنما نحن ندور. كل شيء يدور تلك هي الأبدية... يا لها

من خدعة، نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران... «فالنهاية تتلوها البداية في قانون الأبدية والدوران.» وحين يكتشف شهريار العبد في مخدع شهرزاد يقابل ذلك يفتور ذلك بفتور وملل، لا يرفع سيفاً ولا يثور، فارادته قد انصهرت وذابت. قد صار شهريار - كما يبدو - فكراً خالصاً، ولأنّ هذا مستحيل فهو معلق بين السماء والأرض نهبا للقلق. لقد فشلت شهرزاد في التجربة في العودة بشهريار إلى الأرض وحياة الناس ومن البداية فهذا الفشل واضح مقرر. وهكذا تكتمل الدائرة المفرغة هو «الأبدية» أم أنه التعبير الكامل عن انحصار الفكر في ذاته والعجز عن الخروج من حصن الذات إلى عالم الناس والاحياء وأية معرفة يطمح إليها هذا الفكر المتأهل؛ واية متعة في هذا القلق الملحق! (نجيب، ١٩٨٧م: ٩٤ و٩٥)

وفلسفة الحكيم في هذه المسرحية ذات مضمونين: مضمون فكري، قوامه أن ينادى «بوجوب الاتزان الإنساني أو التوافق البشري في حياة الإنسان أو البشر، وهذا ما أسماه «بالتعادية». فالمرحلة الأولى من حياة شهريار يتمثل فيها الانحراف والعمل الطالح، والمرحلة الثانية يتجسد فيها العقل الخالص البعيد عن طبيعة الإنسان «فهو ضائع هنا، كما كان ضائعاً هناك.» ومضمون اجتماعي، فحواه أن أية أمة لا يمكن أن تعيش منفصل عن العالم، ولا يمكن أن تنفصل عن الواقع المادي لكي تعيش في برج عاجي تجترّ الفكر وتهيم بالخيال وتحلم بالآمال «فإنها إن فعلت ذلك قضت على نفسها بالتعليق بين السماء والأرض، وصارت أمة هالكة كما حدث لشهريار.» وتكون أشبه بمن قال الله فيهم: ﴿وَمَنْ يُرِدْ أَنْ يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقًا حَرَجًا كَأَنَّمَا يَصَّعْدُ فِي السَّمَاءِ﴾ (الأنعام: ١٢٥)

لقد أثارت هذه المسرحية عدة تساؤلات: هل يستطيع الإنسان؟ (يعقوب، ١٩٩٢م:

(٧٧)

النتيجة

إنّ الطغيان الجارف في هذه المسرحية يجعلنا نحسّ بأنّ نافذة القلب الإنساني عند

الحكيم لم تكن تفتح لتهدب منها رياح الوجدان حتى تعود فتغلق أمام العواصف الفكر المنبعثة من تأملات الذهن وسبحات الخيال. الحكيم قد تجرد للفن الصرف الخالص في شتى ضروبه، حتى استحال الفن لديه إلى صوفية مطلقة، ومسألة القلب عنده تفتح وتغفل بمقدار، ولذا كانت الهمسة عنده تتبع من شفتين، واللمسة تصدر من الذهن، والانفعال وليد التأمل والإمعان في النظر.

وفي النهاية يبين توفيق الحكيم بأن الإنسان لا يقدر على التخلص من الزمان والمكان والقوى الغيبية. فعلينا الشرقيين بأن نكافح بالروحانية المادية الغربية إذ إنَّ التطرق إلى إحدى الجوانب من الحياة نقص واضح. فبذلك يؤكد توفيق الحكيم على أهمية القضية التعاضدية من الجوانب البشرية في مسرحيته شهرزاد. ومن ناحية المضمون الاجتماعية فهو يشير إلى أنَّ الشعب العربي لا يستطيع أن يستمرَّ بحياته الروتينية والإطار المكانية إذ أنه في هذا الحالة معلق بين السماء والأرض.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- أبوكريشه، طه مصطفى. لانا. التعاضدية مع الإسلام والتعاضدية للأستاذ توفيق الحكيم.
- إسماعيل، عز الدين. لانا. قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. بيروت: دار الفكر العربي.
- الحكيم، توفيق. ١٩٩٤م. شهرزاد. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- أدهم، إسماعيل؛ وناجي إبراهيم. ١٩٩٨م. توفيق الحكيم. طبعة بدار الزعيم للطباعة الحديثة.
- الدالي، محمد حسين. ١١١٩م. عملاق الأدب توفيق الحكيم. القاهرة: دار المعارف.
- صدقي، عبدالرحمن. أبريل ١٩٣٤م. مجلة الرسالة. ٢م. عدد ٣٩.
- عبدالغنى، مصطفى. ١٩٨٥م. شهرزاد في فكر العربي الحديث. بيروت: دار الشروق.
- عثمان، أحمد. ١٩٧٨م. المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. مصر: الهيئة المصرية العامة.
- مندور، محمد. لانا. مسرح توفيق الحكيم. مصر: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
- يعقوب، لوسى. ١٩٩٤م. عصفور الشرق. توفيق الحكيم في حوار حول أفكاره وآثاره. مصر: الدار المصرية اللبنانية.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الأولى - العدد الثاني - صيف ١٣٩٠ ش / حزيران ٢٠١١ م

وقفة نقدية مع نتاجات الشاعر الإيراني جامي

على گنجيان خناري*

فاطمة نصراللهی**

الملخص

ظهر في إيران وفي القرن التاسع من الهجرة شاعر بارع وعارف سالك خلف نتاجات شعرية ونثرية عديدة لاتزال مرجعا علميا للمحققين، وطالبي الأدب والتصوف إلى يومنا هذا. ولد عبدالرحمن جامي سنة سبع عشرة وثمانمائة في مدينة جام في بيت علم وورع. بدأ دراسته منذ الطفولة عند أبيه ودخل مجالس العلم، وتتلّمذ عند كبار الأساتذة، وأخذ منهم العلوم المختلفة كالفقه والفلسفة والحكمة وغيرها. وله أيضا مقدرة شعرية عالية، رفعته إلى أعلى الدرجات الأدبية بين شعراء الفرس. وهو بسبب ميله إلى التصوف التحق إلى الطائفة النقشبندية المشهورة حيث كانت تضم كبار مشايخ الصوفية، فالتزم بمبادئها حتى أصبح فيما بعد شيخا من شيوخها، وواعظا من وعاظها. أما آثاره فمنها الشعر ومنها النثر، وهي تمثل براعة الشاعر الأدبية، و لاتخلو من نزعاته الصوفية، ومنها ديوان شعره الذي يشتمل على القصائد والغزليات والرباعيات والدوبيت، وهو مملوء بالوعظ والحكمة والحب الخالص لمبدأ الحياة ومقصدها. عاش جامي إحدى وثمانين سنة وتوفي سنة ثمان وتسعين وثمانمائة في هرات ودفن فيها. فجاء هذا المقال كي يلقي الضوء على نتاجات هذا الأديب الإيراني البارع. الكلمات الدليلية: جامي، التصوف، الصوفية، العارف، الشاعر، الأديب.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة العلامة الطباطبائي - أستاذ مساعد.

** خريجة جامعة آزاد الإسلامية في كرج.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدي.

Aliganjian1969@yahoo.com

تاريخ القبول: ١٣٩٠/٥/١٨ هـ. ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/١٢ هـ. ش

المقدمة

أخذ التيموريّون بمقاليد الحكم بإيران في القرن التاسع للهجرة. وباستقرار حكومتهم شرقى البلاد رجع الأمن والسلام إلى المجتمع الإيراني بعد أن تعرّض بسبب المنافسات السياسية لأنواع من الفتن والمحن، وفي ظلّ هذا السلام حصل تقدم كبير. وكان من ميزات هؤلاء الملوك الاهتمام بالعلم والأدب، وكان بلاطهم لا يخلو من العلماء والأدباء والفنانين، فازدهرت العلوم المختلفة في هذا العصر بصورة ملحوظة، منها: علم الفلك، والرياضيات، والحكمة، والكلام، والفقه، والأصول، والتصوف، والشعر، والنثر. وظهرت نتاجات أدبية مهمّة على أيدي كثير من أدباء هذا العصر ومن بينهم الشاعر الصوفي عبدالرحمن جامي. (زرين كوب، ١٣٦٣ش: ٦٣)

جامي نشأته وتطوّر حياته الاجتماعية والأدبية

اجتمع مؤرخو تاريخ الأدب الفارسي على تاريخ واحد لولادة جامي، وهو وثيق لأنّه ثبت ذلك عن تلميذه الذي كان يعيش في عصره وهو عبد الغفور لاري حيث يقول: «كان مولده في خرجرد في جام وقت العشاء الثالث والعشرين من شعبان المعظم سنة سبع عشر وثمانمائه.» (لاري، ١٣٤٣ش: ٣٩) و عن اسمه ولقبه يقول: «كان لقبه الأصلي عماد الدين، ولقبه الذي اشتهر به نور الدين، واسمه عبد الرحمن.» (المصدر نفسه: ٣٩) ولقد أشار جامي نفسه إلى تاريخ ولادته في قصيدة سماها رشح بال بشرح حال:

- في سنة سبع عشر وثمانمائه من الهجرة النبوية.

- جئتُ من عالم الملكوت إلى عالم الملك، أي هذه الدنيا الفانية. (جامي، ١٣٤١ش:

(٥٩)

وفي مقدمة ديوان أشعاره «فاتحة الشباب» يتحدّث عن مولده وسبب تخلّصه بجامي بقوله: «وبما أنّ مولد هذا الفقير كان في جام، وفيها المرقد المطهر والمشهد المعطر لشيخ الإسلام أحمد جامي اخترت لنفسي جامي.» (جامي، ١٣٨٣ش: ١٦)

وقد ذكر سبب تخلّصه في القصيدة السابقة قائلاً:

- مولدى جام وقدره قلمى مستمدّة من وجود شيخ الإسلام أحمد جامي.
- لهذين السببين جعلت تخلصى الشعرى جامي. (جامي، ١٣٤١ش: ٧٦)
وأبان عبد الغفور لارى عن نسب جامي بقوله: «كان والده أحمد بن محمد الدشتي
من سهل إصفهان وهى من أحيائها. وجدّه مولانا محمد تزوّج من إحدى بنات الإمام
محمد الشيباني وكان مولانا أحمد والد جامي منها.» (لارى، ١٣٤٣ش: ٤٠)

دراسته

«هاجرَ والد جامي، نظام الدين الدشتي، وأهله من سهل إصفهان إلى جام وشغل
منصب القضاء والفتوى.» (آل رسول، ١٣٨٣ش: ١٢) فبدأ جامي مشواره الدراسى هناك
تحت إشراف أبيه المباشر وهو فى سنّ الطفولة، كما يشير إلى ذلك لارى بقوله: «ذات
يوم دار الحديث عن أساتذته، قال: إننى تلميذ أبى حقاً، فقد تعلّمت اللغة منه، وبَيّن أنّه
تعلّم الصرف والنحو عند أبيه.» (لارى، ١٣٤٣ش: ١١)
ثم انتقل جامي لما كان شاباً مع أبيه إلى مدينة هرات، يقول عبد العلى نور أحرارى:
«هاجر نظام الدين أحمد وولده عبدالرحمن من جام إلى هرات عاصمة خراسان. كان
شاهرخ التيمورى حاكماً ذاك الزمن على ملك خراسان الواسع، ومن أثر اهتمامه
أصبحت هرات من أعظم المراكز العلمية. ولم يكن جامي قد بلغ سن الرشد آنذاك.»
(جامي، ١٣٨٣ش: ١٩)

التحق جامي بمجالس العلم فى هرات، وهو شابّ مستعدّ لتلقّى العلوم، تقول
آل رسول: «قد استقبلت مجالس الدرس ومحافل العلم والأدب فى هرات هذا الطفل
المستعد، أدرك أساتذته من البداية ذكاءه النادر فى فهم المسائل العلمية وتعلّمه العلوم
البلاغية والكلامية، وما لبث أن برّع فى العلوم النقلية والعقلية، وانفرد فى عصره وطار
صيته فى العالم.» (آل رسول، ١٣٨٣ش: ١٤) يقول جامي عن دراسته: «ثمّ انصرفْتُ إلى
كسب العلوم وتابعت العلماء والفضلاء.» (جامي، ١٣٤١ش: ٦٠)
وأما أساتذة جامي الذين تَوَلَّوا أمر تعليمه فى هرات، فيحصىهم عبد الغفور تلميذ

جامى على ترتيب أقدميتهم، ويقول: «ولما جاؤوا إلى هرات، كان فيها مولانا جنيد، وهو رجل بارع فى العلوم العربية، وحينما حضر جامى درسه كان جنيد مشغولا بتدريس شرح المفتاح أو المطول، وقد أحسّ جامى برغبته فى الإلمام بهذا العلم، وانصرف إلى قراءة المطول وحاشيته، ثم شارك فى درس مولانا خواجه على السمرقندى، الذى كان من أعظم المدققين فى عصره، وهو أذكى وأقوى تلميذ للسيد الشريف الجرجانى، وبعد ذلك كان يذهب إلى أبيه مولانا محمد الجرجانى، وهو من الفضلاء الباحثين فى عصره.» (لارى، ١٣٤٣ش: ١١)

وبعد مضي عدة سنوات، ترك جامى هرات، وذهب إلى مدينة سمرقند ليواصل دراسته، وهناك تعرّف على معلم جديد يقول عنه لارى: «بعد ذلك حضر فى سمرقند فى درس قاضى زاده الرؤمى، وهو كان من المحققين فى عصره. فى زيارته الأولى وقع بينهما بحث، وطال هذا البحث حتى استطاع جامى اقناع الأستاذ بكلامه.» (المصدر نفسه: ١٢)

كما ورد أنفا كان جامى تلميذا سريع الخاطر، ومتقدما فى العلوم بسرعة لا توصف، على رغم أنه لم يكن يحضر فى صفوف الدرس كسائر التلاميذ، كما يقول لارى عنه: «فى أيام دراسته التى كان فيها مهتما بالدرس فى كثير من الأوقات، كان يأخذ الكرّاسة من أحد زملائه، ويأخذ فى مطالعتها لحظة، وعند الحضور فى الدرس كان يفوق الحاضرين فى الصف. كانت مدة دراسته قصيرة وبراعته فى العلوم الحقيقية والرسمية من الأصول معروفة ومن الفروع مشهورة.» (لارى، ١٣٤٢ش: ١٠)

وكان ذكاؤه بحيث يتفوق على أساتذته، وهذه قضية يؤيدها كل من كان على صلة به، وهو نفسه أول شخص يُعبر عن هذا الموضوع ويقول: «ما كانت مدة دراستى عند أساتذتى طويلة بحيث أنهم ما غلبوا علىّ فى الدرس ولكنى غلبت عليهم، وكنا فى المستوى الواحد فى العلم وليس لهم فى ذمتى حق على بوصفهم أساتذتى.» (حكمت، ١٣٨٦ش: ٦٤)

ويؤكد براون ما أشار إليه حكمت قائلا: «كان لجامى ذكاء خاص منذ طفولته،

وكَلَّمَا زاد عمره زاد اكتسابه للعلوم أكثر، وكان ينصرف إلى تكميل دراسته عند الأساتذة المشهورين، ولكن ما يلبث أن يتفوق عليهم، ومن ثمَّ يكتسبون هم عنده المعرفة.» (براون، ١٣٥١ش: ٧٥٠)

ويقول أستاذ جامي، قاضي زاده الرومي: «منذ أن كانت سمرقند وحتى اليوم لم يعبر أحد بحر آمويه إلى شاطئه الآخر بقوة طبع هذا الشاب، أي جامي، وقوة تصرفه.» (جامي، ١٣٨٣ش: ٢١)

هكذا كان جهدُ جامي في كسب العلوم والمعارف، وقد تَفَوَّقَ على معاصريه من زملائه وأساتذته وبلغ درجاتٍ علميةً ما بلغها أحدٌ في عصره.

تصفوه

كان من خصائص القرن التاسع انتشارُ عقائد الصوفية في الممالك الإسلامية عامة وفي إيران خاصة ولاسيما شرقي البلاد. كان من خُلُق تيمور الإكرام والتعظيم لمشايخ الصوفية وأعاضم التكايا، كما أنه كان إذا دَخَلَ مدينة يذهب إلى زيارة الشيوخ أولاً ثمَّ إلى زيارة أكابرهم من الأموات ويستمدُّ منهم العون في الأمور. هذه العقيدة شاعت بين أعقاب تيمور وأحفاده ولأجل هذا الدعم السياسي تَفَوَّقَت الصوفية على الفرق الأخرى فالتحق الكثير من أهل العلم والأدب بطائفة من طوائفها. (جامي، ١٣٨٦ش: ٦-٧)، ومنهم جامي الذي يقول عن اعتصامه بالصوفية: «دخلتُ في الطائفة الصوفية الصافية قلوبهم وهم الذين يعملون بعلمهم وهذا مقصدهم.» (جامي، ١٣٤١ش: ٦١)

والطائفة التي اختارها جامي ومال إليها هي الطريقة النقشبندية التي يقول عنها حكمت: «تشكَّلت فرقة معتدلة ولكنها كانت متعصبة لأهل السنة وموافقة لسلطين العصر في ما وراء النهر وانتشرت في أواخر القرن الثامن انتشاراً عظيماً وهذه الجماعة هي الفرقة النقشبندية التي قد أسَّسها خواجه بهاء الدين عمر البخاري (المتوفى بسنة ٧٩١هـ) وانصرف الكثيرون من الناس إلى هذه الطائفة في بخارا وسمرقند حتى أقصى خراسان وبعد ذلك في الهند وشاعت شيوعاً عظيماً.» (حكمت، ١٣٨٦ش: ٧)

وأما سبب انخراط جامي في الفرقة النقشبندية فلم يكن سبباً عادياً مألوفاً بل كان شبيهاً بالإلهام كما نقل عبد الغفور لاري في كتابه: «ذات ليلة، كأنها ليست بليل بل هي صبح السعادة الذي أشرق من أفق فضل ذي الجلال والإفضال من مشرق اللطف التقى بقدوة العرفاء الكاملين سعد الملة والدين كاشغري وسمع بأذن الفطرة أنه قال: اذهب وخذ بناصِر لا حيلة منه.» (لاري، ١٣٤٣ش: ١٢)

وهكذا دعاه سعد الدين كاشغري مرشداً الطريقة النقشبندية إلى نواحي هرات ولجى جامي هذه الدعوة وأسرع إلى هرات، يقول عنه لاري: «هو تأثر بهذا الحادث وتوجه إلى جانب خراسان وأراد الوصول إلى سعد الدين الكاشغري.» (المصدر نفسه: ١٣)

بعد أن رجع جامي إلى هرات وجد سعد الدين الكاشغري لزم الطائفة النقشبندية والتحق بالصوفية، يقول لاري: «كان يجلس سعد الدين الكاشغري على باب المسجد الجامع في هرات القريب من بيته ويتكلم مع المتصوفة وكان ممر جامي في كل يوم من هناك، كلما يمر أمام الخواجة يقول: هذا رجل عجيب الكفاية، هو جذبنا ولكن لاندري كيف نأخذه. في أول يوم زاره قال: وقع نسر في شبكتنا.» (المصدر نفسه: ١٣ - ١٤) استقر جامي في موطن المتصوفة وبدأ بالقيام بأعمالهم والالتزام بشعائهم تحت إشراف مرشده، ووضع قدمه في طريق السير والسلوك وفي مسيرته تعرف على عدد كثير من شيوخ الصوفية واكتسب الفوائد الجمة منهم. إن آخر مرشد لجامي ومراود له والذي ما قطع جامي صلته به وكان مريدته حتى نهاية عمره هو خواجه ناصر الدين عبيد الله المشهور بخواجه أحرار الذي يقول على أصغر حكمت عنه: «وأما خواجه ناصر الدين عبيد الله مرشد الطائفة النقشبندية في خراسان وماوراء النهر والذي كان معاصراً لجامي ومعتزلاً بعظمته وكان في مختلف كتبه يخاطبه بالأستاذ والمخدوم، فهو من كبار الرجال في هذا العصر.» (حكمت، ١٣٨٦ش: ٧٢)

فالانصراف إلى التصوف كان أكبر حادث في حياة جامي وقد أحاط بكل جوانبها، وسماته بيّنة في آثاره تماماً بحيث أن الحكمة والإرشادات الإلهية ملأت نظمه ونثره.

زواجه وأولاده

تزوَّج جامي بإحدى بنات مراده سعد الدين الكاشغري، يقول عنه فخر الدين علي صفي: «ولا يخفى أنه كانت لخواجة كلان، الابن الكريم لمولانا سعد الدين الكاشغري، بنتان تزوّجت إحداهما من جامي والأخرى من راقم هذه السطور.» (حكمت، ١٣٨٦ش:

(٧٦)

وفيما يتعلق بأولاد جامي جاء في كتاب رشحات عين الحياة: «أنجبت تلك الصبيّة لجامي أربعة أبناء، ولم يتمتّع الأوّل منهم بالحياة إلّا يوماً واحداً ولم يُسمّ، والثاني و هو الخواجة صفي الدين محمد تُوفى بعد سنةٍ وحزن جامي على وفاته حزناً شديداً والثالث الخواجة ضياء الدين يوسف وقد وُلد سنة ٨٨٢ هـ والرابع الخواجة ظهير الدين عيسى الذي أبصر النور تسع سنوات بعد ولادة أخيه الخواجة ضياء وكانت ولادته سنة ٨٩١ هـ وتُوفى بعد أربعين يوماً.» (المصدر نفسه: ٧٦-٧٩) وجاء في كتاب منشآت جامي في معرض الحديث عن أولاده: «لقد مات أولاد جامي كلّهم في حياته إلّا ضياء الدين يوسف، ونظم مولانا في رثاء ولده صفي الدين قصيدة في سبعة مقاطع مؤجّجة بعاطفة الحزن الشديد. وكان مولانا جامي يحبّ ولده ضياء الدين يوسف حباً جمّاً ولهذا السبب نرى أنه يذكر اسمه في آثاره المنظومة والمنثورة وينصحه ويدعوله بالخير.» (جامي،

١٣٨٣ش: ٣٤)

وفاته

يتحدث عبد الغفور لاري عن وفاة أستاذه - جامي - قائلاً: «عاش جامي إحدى وثمانين سنة وكان هذا بعدد حروف كلمة كأس.» فحينئذ أخذ الساقى في حانة وحدة ذي الجلال والإفضال كأس لقاء الرب بيده وذلك في الثامن عشر من محرم الحرام سنة ثمان وتسعين وثمانمائه، وفي السنة الأخيرة من عمره بدت آثار الموت عليه وكان يتفوّه بعبارات تدلّ على دُنوّ رحيله ويسعى في إعداد الآخرين للمفارقة ويكرّر هذين البيتين:

- واحسرتاه فإن الدهر سُبُيْتُ الزهر وسيأتى الربيع كثيراً ونحن لسنا موجودين.
- تأتى الشهور وتنقضى وإننا تبدلنا إلى التراب وإلى اللبنة.

وقبل مرضه بعدة أيام عزم جامى على الذهاب إلى إحدى مناطق المدينة، اضطرب الأصحاب لحاله وطلبوا منه الرجوع ولكنه قال: يجب أن نترك بعضنا بعضاً. وخاطب أحد مريديه، قبل مرضه بثلاثة أيام، قائلاً: «أشهد أننا لسنا رَهينَ محبة أحد. وبعد رجوعه إلى البيت بدأه المرض؛ وفى صباح يوم الجمعة، اليوم السادس من مرضه، والثامن عشر من محرم الحرام، كشفت حركة نبضه عن قرب رحيله إلى دار القرار... فما إن نؤدى للصلاة من يوم الجمعة حتى رحل جامى من مقام الفناء إلى دار البقاء... وفى صباح يوم السبت حضر فى جنازته حاكم الزمان السلطان بهادر خان مع كبار الأمراء والوزراء وأكابر الزمان، وذهبوا بها إلى مقبرة سعد الدين الكاشغرى. ففتحت الأرض فمها كالصدف وجعلت هذه اللؤلؤ القيمة فى صدرها.» (لارى، ١٣٤٣ش: ٤٠-٤٤)

شاعريته

من أهم القضايا التى دعت إلى القيام بهذا البحث هى طبع جامى الشعرى إذ نراه أنه كان شاعراً كبيراً جداً وسجله الأدبى مملوءاً بالأشعار البديعة واللطيفة، والمعانى العميقة والحكيمة، ولهذا السبب يُعرف فى إيران بأكبر شاعر فى القرن التاسع للهجرة ولُقِّبَ بخاتم الشعراء، يقول على أصغر حكمت فى هذا المجال: «كان من كمالات أستاذ جام ذوقه الشعرى الذى اشتهر به فى عصره؛ وقد كان معروفاً بشاعريته عند أكثر الناطقين باللغة الفارسية فى إيران وتركستان والهند، ولُقِّبَ بخاتم الشعراء لأنه انقضى بوفاته نظم الشعر بأسلوب الشعراء القدامى؛ الأسلوب الذى كان مُتبعاً فى خراسان وفارس والعراق؛ وبعد وفاته حتى القرن الثالث عشر لم يشرق نجمٌ مثل تلك النجوم القديمة فى أفق الأدب الفارسى.» (حكمت، ١٣٨٦ش: ١١١)

كان الشعر أمراً فطرياً عند جامى، فأكَبَّ على نظم الشعر طوال عمره من شبابه إلى مشيئه. وقد أقرَّ بأنه ما استطاع أن يترك نظم الشعر فى كل وقت من الأوقات، ويقول

في مقدّمة ديوانه الأول عن مقدّراته الفطرية في نظم الشعر: «الفقير المنكسر، عبد الرحمن جامي، الذي لم يتخلّص من ظلام الكون بسبب أنّ الله تعالى جعل في فطرتي ذوق نظم الشعر والحبّ له، وما استطعتُ أن أزيله تماماً عن صفحة قلبي أبداً. لا جرّم أنّ من بداية الشباب الذي هو عنوان صحيفة الحياة حتى اليوم الذي تجاوز عمرى الستين وهو قريب من السبعين، ما كان التحرّر منه ممكناً وما كان لبالى راحة منه.» (جامي، ١٣٨٣ش: ٢٦)

يشكو جامي من اشتغاله بنظم الشعر في قصيدته رشح بال بشرح حال، ويقول:

- مررتُ من جبل الطور ولكن ما استطعتُ أن أترك نظم الشعر أبداً.

- تُبتُّ من نظم الشعر آلاف المرات ولكن ما وُفِّقْتُ بتركه. (جامي، ١٣٤١ش: ٦١)

يُشير عبد الغفور لاري إلى شغف أستاذه بإنشاد الشعر طول حياته بقوله: «إنّه كان ينظم الشعر في جميع الأوقات وكان منشغلاً به في أوائل الحال وفي وقت الكمال. ولكنّه لم يُخصّص له من الوقت إلّا قليلاً.» (لاري، ١٣٤٣ش: ٦)

كان جامي يحدّد لنظم شعره قسماً يسيراً من وقته لأنّه كان ذا مقدرة فذة في قرض الشعر من جانب، ومن جانب آخر كان الشعر أصغر كمال بين كمالات جامي وأقلّ فن بين فنونه الأخرى القيّمة، يقول لاري: «كان الشعر لثاماً لوجه الأسرار، الشاعرية ساترة لحاله، فهذان الأمران كانا في الحقيقة سدّين لفضله وكماله، وكان الناس يعتبرون الشعر من أفضل فضائله ولكنّه هيهات، إنّ الشعر مُكوّن من الخيال وأين الكمال من الخيال؟» (المصدر نفسه: ٩)

أصبح جامي مشهوراً بشعره بحيث طار صيته إلى أقصى نقاط العالم ولفت انتباه الملوك والسلّاطين في البلاد الأخرى وكانوا يعجبون بشعره وقد أشار الشاعر نفسه في قصائده إلى مكانته الشعرية التي وصل إليها:

- أصبحتُ مشهوراً بشعري في كلّ العالم بحيثُ قد ملأت السماء من هذا النشيد،

- لو ذهبَت قافلة أشعاري إلى فارس لرُضيت بها روح سعدى وحافظ.

- ولو اتّجهت إلى الهند لقال خسرو والحسن يا غريب العالم مرحباً بك، تعال تعال.

(جامي، ١٣٤١ش: ٦١)

كان جامي عالماً متواضعاً وهذه الميزة بارزة في جميع أحواله وآثاره ويشهد به كلُّ أصحابه وأقرانه ولهذا السبب نراه عندما يتحدّث عن مواهبه وعلمه بحيثُ يشعُر القارئُ بأنّه مغتَرٌّ بنفسه، يسعى بسرعة إلى تدارك الأمر والرجوع إلى تواضعه المعهود، ويقول:

- الفضائل التي أَحَصَيْتُهَا لنفسي في هذه القصيدة كانت خطأً ومحالاً.

- التظاهر بالعلم عملٌ سيِّءٌ، ولهذا من الأفضل أن يُكْتَبَ اسمي في فهرس الجُهّال.

(المصدر نفسه: ٦١)

جامي والأدب العربي

كان جامي مُلمّاً باللغة العربية وأسرارها متذوقاً لآدابها؛ جاء في كتاب جامي: «لقد كان شاعرنا جامي ذا باع طويل في علوم التفسير، واللغة، والتاريخ، والحديث، والشعر، بحيث أثّر ذلك تأثيراً بالغاً على نتاجاته الفارسية من جهة تركيب الجمل والكلمات حيناً ومن جهة اتخاذ النصوص والمعاني حيناً آخر؛ وكان له في الأدب العربي كنزٌ وافٍ وخزانة كاملة قد نثرَ منه اللآلي الرطبية والدُرر الملوّنة على بساطه العلمي.» (حكمت، ١٣٨٦ ش: ١٢٦)

وبراعته في اللغة العربية كانت بحيث أنّه ألّفَ حولها كُتُباً قيّمة أصبحت مرجعاً لطلّاب علوم هذه اللغة؛ يقول حكمت: «كتابُ الفوائد الضيائية الذي ألّفه لولده ضياء الدين يوسف شرحٌ لكتاب الكافية، لابن حاجب، ويعتبر عند المحققين من أحسن الكتب في علم النحو، ويقوم بتدريسه معلّمو اللغة العربية حتى يومنا هذا ويستعينون به لمعرفة ما صُعِبَ عليهم من هذا الفن.» (المصدر نفسه: ١٢٧)

جاء في كتاب روضات الجنات تفسيراً لكتاب الفوائد الضيائية، ما يلي:

«وهو من أحسن ما كتب في هذا الموضوع، وأدقّها نظراً، وأبلغها تقريراً وأتمّها تهذيباً وتحريراً، وأجمّعها للنكات والدقائق والتحقيقات، ونُقِلَ عن المولى ميرزا محمد الشرواني الفاضل قوله: إنّي درست هذا الشرح خمساً وعشرين مرة وصار اعتقادي في كل مرة أنّي لم أستوفِ حق فهمه ومعرفته في المرة السابقة.» (المصدر نفسه: ١٢٧)

كان جامي بارعاً في ترجمته للنصوص العربية أيضاً وقد قام بترجمة كثير من المعاني العالية التي وردت في القرآن الكريم، والأحاديث النبوية، وأخبار أعظم الصوفية، وأمثال العرب، وحكمهم، وأشعارهم إلى اللغة الفارسية؛ وكانت قصائده الأخلاقية مرآة للأفكار العربية وآدابها، وكانت غزلياته التي ضمت في طياتها أبياتا عربية من أحسن الصور وأجمل الأمثلة لامتزاج اللغتين الفارسية والعربية، فاتصفت نتاجاته بفصاحة كلام الناطقين بالضاد وبلاغتهم، وجزالة كلام أبناء العجم. (المصدر نفسه: ١٢٧-١٢٨)

فمن النماذج الدالة على ذلك قوله:

أحنّ شوقاً إلى ديار لقيت فيها جمال سلمى
كه ميرساند از آن نواحى نوید لطفی بجانب ما
زهى جمال توقبله جان حريم كوى توكعبه دل
فإن سجدنا إليك نسجد وإن سعيناً إليك نسعى
بكت عيوني على شؤونى فساء حالى ولا أبالى
كه دانم آخر طبيب وملت مريض خود را كند مداوا
بناز گفتى فلان كجايى چه بود حالت در اين جدايى
مرضت شوقاً ومت هجر ا فكيف أشكو إليك شكوى
(جامي، ١٣٤١ ش: ١٢٧)

آثاره ونتاجاته

ترك لنا عارف جام آثاراً عديدة بدأ بتأليفها من منتصف عمره إلى آخره؛ ومواضيع تأليفاته مختلفة كما عبّر عنها على أصغر حكمت قائلاً: «قد ظهرت ملكة التأليف والتحرير عند أستاذ جام من أواسط عمره، إذ إنّ فترة نبوغه وظهور تأليفاته تقع في القسم الثاني من عمره أى من الأربعين حتى الثمانين وما كتب خلال هذه الفترة ينقسم من حيث الشكل إلى نوعين، الكتب الفارسية والكتب العربية، ومن حيث المضمون إلى أنواع مختلفة: كالتفسير، والفقه، والعرفان، والحديث، والأخلاق، والشعر بقوالبه المتعددة

كالقصيدة والغزل، والعلوم اللغوية بفروعها المتنوعة كالصرف والنحو، والعروض والقافية، والمعما، وتراجم الرجال ومضامين أخرى. وتنقسم آثاره الفارسية إلى فئتين هما النظم والنثر.» (حكمت، ١٣٨٦ش: ١٦٥)

وكثير من كتب تواريخ الأدب ذكرت فهرسا لآثار جامي ولكن أدّقها وأوثقها ما جاء في تكملة رضى الدين عبد الغفور لارى مرید جامي ومرافقه في حياته. فهو يُحصى لأستاذه سبعة وأربعين مؤلفاً يأتي شرحه في التالي:

١. التفسير، وتوقف تفسيره عند آية (وإياي فارهبون).

٢. شواهد النبوة.

٣. نفحات الأنس، مطبوع عدة مرات في الهند وفي طهران.

٤. نقد النصوص، مطبوع في بمبئي قبل مئة سنة تقريباً.

٥. رسالة طريقه خواجگان، طبع في الهند.

٦. أشعة اللمعات، مطبوع في الهند وإيران.

٧. شرح فصوص الحكم، طبع في مصر والهند.

٨. لوامع.

٩. شرح لبعض أبيات تائية ابن الفارض.

١٠. شرح القصيدة الخمرية الميمية الفارضية.

١١. شرح الرباعيات.

١٢. اللوايح، طبع في الهند وإيران.

١٣. شرح بيتين من كتاب المثنوى، طبع في كابل.

١٤. شرح بيت لخسرو دهلوى، مطبوع في إيران.

١٥. شرح حديث أبى ذر بن عقیل.

١٦. شرح سخنان خواجه پارسا، طبع في الهند.

١٧. ترجمة أربعين حديثاً.

١٨. رسالة تحقيق مذهب الصوفى والمتكلم والحكيم.

١٩. رسالة في الوجود.
٢٠. رسالة جواب وسؤال هندوستان.
٢١. رسالة لا إله إلا الله.
٢٢. رسالة مناسك حج.
٢٣. هفت اورنگ مشتمل بر هفت كتاب:
٢٤. الكتاب الأول، سلسلة الذهب الذي طبع في الهند وإيران وطاشكند.
٢٥. الكتاب الثاني، سلامان وأبسال الذي طبع في إيران وطاشكند وإنجلترا.
٢٦. الكتاب الثالث، تحفة الأحرار الذي طبع في إنجلترا.
٢٧. الكتاب الرابع، سبحة الأبرار الذي طبع في الهند وإيران.
٢٨. الكتاب الخامس، يوسف وزليخا الذي طبع في إيران والهند وطاشكند وإنجلترا وألمانيا.
٢٩. الكتاب السادس، ليلي ومجنون الذي طبع في إيران وطاشكند وباريس وألمانيا.
٣٠. الكتاب السابع، خرد نامه اسكندري.
٣١. الديوان الأول.
٣٢. الديوان الثاني.
٣٣. الديوان الثالث.
٣٤. بهارستان والذي طبع في الهند وإيران وتركيا عدة مرات وفي ألمانيا وإنجلترا.
٣٥. الرسالة الكبيرة المعروفة بمعمّا (اللغز).
٣٦. الرسالة المتوسطة.
٣٧. الرسالة الصغيرة.
٣٨. منظومة أصغر التي طبعت في هرات.
٣٩. رسالة العروض والتي طبعت في كلكتة.
٤٠. رساله القافية.

٤١. رساله الموسيقى.
٤٢. رسالة المنشآت.
٤٣. الفوائد الضيائية في شرح الكافية والذي طبع في إيران عدة مرات.
٤٤. شرح قسم من مفتاح الغيب الذي لم يطبع.
٤٥. صرف فارسي منظوم ومنتور.
- وفي مناسك الحجّ كتب جامي رسالتين:
٤٦. رسالة صغيرة، وهي المشهورة.
٤٧. ورسالة كبيرة، وقد ألّفها على أساس فقه المذاهب الأربعة، وهو في طريقه إلى مكة، وفقدت في عرفات ولهذا السبب ليست معروفة. (لاري، ١٣٤٣ش: ٣٩)

النتيجة

عاش جامي في عصر كان التصوف من أهمّ ظواهره. ومما ساعد على انتشاره واشتداد شوكته هو أن الملوك التيموريين وأمرأهم كانوا من حماة في منطقة حكمهم، وكان بلاطهم مختلف العلماء والأدباء فجمعوهم على التصوف فقوى بهم وانتشر بين الناس انتشارا سريعا. وجامي الذي لقب بخاتم الشعراء بسبب أسلوبه الخاص في الشعر قد وظّف قلمه لخدمة تصوّف ونشر تعاليمه فحمل بذلك رايته وبلغ رسالته.

المصادر والمراجع

- آل رسول، سوسن. ١٣٨٣ش. عرفان جامي در مجموعه آثارش. تهران: وزارت فرهنگ وارشاد اسلامي.
- براون، إدوارد. ١٣٥١ش. / از سعدی تا جامی. ترجمه على اصغر حكمت. تهران: انتشارات ابن سينا.
- جامي، عبدالرحمن. ١٣٤١ش. ديوان كامل. ويراسته هاشم رضى. تهران: انتشارات پيروز.
- جامي، عبدالرحمن. ١٣٨٣ش. رساله منشآت نورالدين عبدالرحمن جامي. مصحح عبدالعلى نور احرارى. تهران: شيخ الإسلام أحمد جام.
- حكمت، على اصغر. ١٣٨٦ش. جامي (متضمن تحقيقات در تاريخ احوال و آثار منظوم ومنتور خاتم

الشعراء نورالدین عبد الرحمن جامی). تهران: انتشارات توس.

زرین کوب، عبد الحسین. ۱۳۶۳ش. سیری در شعر فارسی. تهران: انتشارات نوین.

لاری، رضی الدین عبدالغفور. ۱۳۴۳ش. تکمله حواشی نفحات الأنس (شرح حال مولانا جامی).

تصحیح بشیر هروی. تهران: انتشارات انجمن جامی.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الأولى - العدد الثاني - صيف ١٣٩٠ ش / حزيران ٢٠١١ م

التحليل والنقد لشخصية وأدب إلياس فرحات، شاعر العرب في المهجر

دكتور حسن مجيدى*

إنسية سكاكى**

الملخص

انتقل مجموعات كبيرة من الناس للأراضي العربية، ولاسيما لبنان وسوريا، إلى الأمريكتين الشمالية والجنوبية في أواخر القرن التاسع عشر وخلال العشرين، حيث استقروا في أمريكا، وكندا، والبرازيل، والأرجنتين، والمكسيك. كان هذه الهجرة في كثير من الأحيان نتيجة للتخلص من المشاكل الفكرية، والاجتماعية، والاقتصادية التي كانت قد سيطرت على المجتمع العربي. يتعرض هذا المقال من بين هؤلاء المهاجرين، لإلياس فرحات، الشاعر اللبناني الذي هاجر إلى البرازيل. يهيمن نفسية شعراء العرب القدماء بصورة واضحة على قوالب أشعار فرحات هيمنة لا يمكن لفرحات التخلص منه نظراً لتشابه ظروف معيشته بهمتعكس قصص فرحات الشعرية مختلف جوانب حياته وتجربته الشخصية على نطاق واسع.

الكلمات الدلالية: لبنان، إلياس فرحات، الهجرة، الأدب القديم، القصص الشعرية.

*.عضو هيئة التدريس بجامعة تربيت معلم في سبزواري - أستاذ مساعد.

** خريجة جامعة تربيت معلم في سبزواري.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري.

Majidi.dr@gmail.com

تاريخ القبول: ١٣٩٠/٥/١٢ هـ. ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٤/٢٧ هـ. ش

المقدمة

يعتبر إلياس فرحات شاعرا لبنانيًا مهجريًا ولد في قرية كفر شيما، وتلقّى دروسه الأولى في دير القرقفة القائم على رأس رابية تشرف على تلك القرية، وفي سنّ العاشرة ترك المدرسة وراح يتدرّب على المهن اليدوية، علّه يجد فيها طريق النجاح في الحياة. وفي سنة ١٩١٠م هاجر إلى البرازيل، وانضمّ إلى أخويه وديع، وسعيد في ولاية ميناس، ثمّ انتقل إلى سان باولو وزاول عدّة أعمال من تنضيد للحروف المطبعية، إلى تربية المواشي والدواجن، إلى جباية اشتراكات الصحف، إلى غير ذلك مما لم يحل دون انصرافه، في أوقات الفراغ، إلى المطالعة والتمكّن من قواعد الكتابة والنظم وقد اشترك مع توفيق ضعون في إصدار مجلة الجديد ثمّ في تحرير جريدة (المقرعة) التي أنشأها سليم لبكي.

وفي سنة ١٩٢٠م اقترن بجوليا بشاره جبران من بشرّاي. وفي سنة ١٩٤٨م فاز بجائزة الشعر من مجمع فؤاد الأول. وقد منحته الحكومة السورية وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى. في سنة ١٩٥٩م قدم سورية بدعوة من حكومتها، وأقام فيها وفي لبنان مدة كانت من أطيب أيامه. ثمّ عاد إلى البرازيل ليلقى فيها ربه سنة ١٩٧٧م. (الفاخوري، ١٣٨٠ش: ٦٥٠)

شخصيته

إلياس فرحات من العصاميين الذين ذلّلوا الصّعاب بعنادهم، وقد عاند الحياة فاقتنص الرزق من بين أنيابها، وتدرج في العلم وحيداً لا يعتمد إلا على ذكاء فطري عجيب إلى أنّ ملك ناصية اللغة، وتدرج أيضاً في النظم معتمداً على فطرته الشعرية وأذنه الموسيقية إلى أن أصبح من أربابه. (المصدر نفسه: ٦٥١)

حياته في البرازيل

وصل إلياس إلى البرازيل في السابع والعشرين من شهر نوفمبر سنة ١٩١٠م وإنما

أصبح همّه الأول أن ينشر أفكاره وآراءه على الناس بشكل واسع، وهذا ما جعله يميل إلى الاهتمام بالصحافة وإلى العيش في سان باولو، عاصمة العرب في البرازيل، حيث الأدباء، والصحف، والمجلات، والندوات... وفي هذه المدينة اشترك مع ضعون في إصدار مجلته (الجديد)، وكان باكورة ما نشر له في الجديد موشح (يا جماعة) وهي إلى حبيبة غادرها في الأفق الجميل، ثم موشح آخر بعنوان (عجل الذهب) يبين فيه قسوة أهل الفتاة عليها من أجل عريس موسر وصفه بالذئب الكاسر. (بدوان قطامي، ١١١٩م: ٩٣)

لقد شقى فرحات وتعذب كثيراً في سان باولو، ونام ليالي دون عشاء، ومع ذلك لم يكن يرغب في البعد عنها لما فيها من الأدباء والروح الأدبية. تزوج فرحات، ولكن حياة كفاحه ومشقته لم تتوقف بل زادت وتضاعف العبء، فأخذ يربى الخنازير والحملان... كل هذا، دون أن ينصرف عن قول الشعر. (فرحات، قال الراوى، لاتا: ٢١-٢٥)

لم تستقر حياة فرحات في مكان واحد، فهو يملك روحاً لا تعرف الاستقرار أو الهدوء فتراه ينتقل بعد زواجه أيضاً، من مدينة إلى أخرى ومن ولاية إلى ولاية، ومن عمل إلى عمل.

واستمرت حياة فرحات على هذا النحو، معاناة ومشاق من أجل العيش وبشكل خاص قضية فلسطين، حتى يومنا الحاضر.

في سنة ١٩٥٣م طبع له (موسى كريم) صاحب مجلة الشرق في سان باولو ديوان (أحلام الراعى)، ووزّعه على مشتركين مجاناً... وهو عبارة عن ست قصائد فيها روح القصة، أو ستة أحلام تدور حوادثها بينه وبين نعاجه وكلبه، فيها الحكم والفلسفة والمثاليات ووجهة نظر في الإنسان وأخلاقه وصفاته. (العودات، لاتا: ٧٢٠)

آثاره الأدبية

١. ديوان فرحات. ٢. الرباعيات أو رباعيات فرحات. ٣. أحلام الراعى. ٤. عودة

الغائب. ٥. فواكه رجعية. ٦. قال الراوى. (الفاخورى، ١٣٨٠ش: ٦٥١)

اتجاهات إلياس فرحات فى الشعر القديم

مراحلہ الشعرية

نستطيع أن نتسلسل معه تاريخياً فى محاولة لتقسيم شعره الوطنى، والسياسى إلى ثلاث مراحل:

١. المرحلة الأولى تنتهى بنكبة فلسطين سنة ١٩٤٨م وذكر فلسطين فيها قليل إلا فى الفترة الأخيرة، وفيها فخر شديد بالعرب وتهديد للغرب.

٢. المرحلة الثانية تنتهى سنة ١٩٥٦م وتمتاز بالمرارة والألم وفيها التعرض للزعماء العرب وتقريعهم والتركيز على قضية فلسطين.

٣. المرحلة الثالثة حتى سنة ١٩٦٣م تاريخ آخر قصيدة وصلت إلينا. ويبدو فيها الشئ الكثير من التفاؤل والأمل.

سنلاحظ أن الشعر السياسى، والوطنى الذى نظمہ فرحات بعد النكبة، يختلف إلى حد كبير عما نظم قبلها، إذ أصبح يميل إلى الشدة، والعنف، والخطابة، واللوم.

أما المرحلة الثالثة فهى تمتد ما بين سنة ١٩٥٦م إلى سنة ١٩٦٢م، وهذا الأخير تاريخ آخر قصيدة نظمها فرحات ووصلت إلينا... وكل القصائد التى نشرت فيما بين هذين التاريخين نشرت فى ديوان واحد صدر أخيراً سنة ١٩٦٧م فى مصر تحت عنوان (مطلع الشتاء).

والحقيقة أن هذا الديوان يمتاز بالتفاؤل والأمل، بخلاف شعره الذى نظمہ على أثر النكبة. (بدوان قطامى، ١١١٩م: ١٣٣-١٥٤)

تأثره من الأدب القديم

إن حياة فرحات وثقافته لتذكرنى بالشعراء العرب القدماء الذين كانوا ينشأون فى المدن، ثم يخرجون إلى البادية لتلقى اللغة وأساليب البلاغة والبيان، مشافهة من السنة

الأعراب. وذلك حتى تستقيم ألسنتهم وتخلص من اللحن، وتقوى أساليبيهم، تجزل ألفاظهم شعر الشعراء الذين قضوا فترة من حياتهم في البادية. وقد ساعده في حفظ الشعر الذي كان يقرؤه تلك الذاكرة القوية التي وهبها الله له... وهكذا استطاع أن يتجنب الأخطاء اللغوية والنحوية والعروضية، ويفهم القواعد كلها بالسليقة، معتمداً على أذنه التي تلقت آلاف الأبيات. (بدوان قطامي، ١١١٩م: ١١٢)

تأثره من المتنبي

أغرم فرحات بالمتنبي وأقبل عليه بشغف، وسلمه زمام نفسه، وجعله رائده وأستاذه وقودته. وهذا يبدو في كثير من الألفاظ القديمة التي نجدها عنده، وفي ذكر أسماء الأسلحة وأدوات القتال التي نجدها في شعر المتنبي، وخاصة سيفياته، كما يبدو في الحكم والرثاء والمبالغات والتضمينات، وحتى في الأوزان والقوافي... وفرحات لا يحاول إنكار ذلك فهو يقر بفضل المتنبي، ليس عليه فقط، بل على كل شاعر:

له السلطنة العليا على كل شاعر فلا يدع التجديد بالشعر ناظم
(فرحات، الصيف، ١٩٥٤م: ١٤٢)

كما يعتبره أشعر الشعراء:

يا أبا الطيب يا أشعر من تحت السماء يا أمير الأمس واليوم وفخر الشعراء
(فرحات، مطلع الشتاء، ١٩٦٧م: ٩٦)

لا يطلب المرء فهماً في الجميع ولا يبغى من البدو ما يبغى من الحضر
(فرحات، الرباعيات، ١٩٥٤م: ٧٤)

من حكمة المتنبي:

وإذا خفيت على الغبي فعاذر أن لاتراني مقلّة عمياء
(المتنبي، ١٨٩٨م: ٩٣)

وقوله أيضاً:

لسنا نجادل عمياً يطلبون على ضوء النهار دليلاً والنهار جلي
(فرحات، الصيف، ١٩٥٤م: ٥٨)

من حكمة المتنبي:

وليس يصح في الأفهام شيء إذا احتاج النهار إلى دليل

(المتنبي، ١٨٩٨م: ٢٦١)

ومن قصائده، (المتنبي)، التي نظمها بمناسبة مرور ألف عام على وفاته، يقول منها:

مجرة مجد رصعتها المراقم لكوكب سعد أطلعت العظام
تمشوا علينا والرضى يستر الردى «كما تمشى فى الصعيد الأراقم»
إذا فتروا أذكى الحماسة هائف «على قدر أهل العزم تأتي العزائم»

(فرحات، الصيف، ١٩٥٤م: ١٤٢)

وقصيدته (سان باولو) التي يقول منها:

أتهجرها وتبخل بالسلام وكنت تزور حتى فى المنام
وأنزل كل يوم دار قوم ودارى مرة فى كل عام

(المصدر نفسه: ١٧٧)

ففى القصيدتين الأولى والثانية، يظهر أثر المتنبي واضحاً، وخاصة جو قصيدته التي

نظها سنة ٣٤٣ق يمدح فيها سيف الدولة، ويذكر بناء ثغر الحدث:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم و تأتي على قدر الكرام الكرائم

(المتنبي، ١٨٩٨م: ٢٩٠)

«أما سمة البدواة التي تظهر فى شعره، فهذه أيضاً تعود إلى المتنبي وأثر البادية فيه

فقد كان لحياته الأولى فى البادية وبين الأعراب، ومعرفته بأصول اللغة واستعمال الكلمة

فى موضعها من كلام العرب، أثر راسخ فى موهبته وطبعه، حتى إن مياسم البادية ما

فارقت قصيدة واحدة من قصائده.» (زكى المحاسنى، لاتا: ٤١)

تشابهه وتأثره من المعرى

هناك شاعر آخر تأثر به فرحات، إلى حد ما، ولكن تأثره بأفكار هذا الشاعر ونهجه

أكثر من تأثره بألفاظه وأساليبه. وهذا الشاعر هو أبو العلاء المعرى... والحقيقة أن هناك

تشابهاً كبيراً بين شخصية المعري وصفاته، وبين شخصية فرحات وصفاته، بالإضافة إلى تشابه ظروفهما... ومن الصفات التي نجدها عند المعري ونجد مثلها عند فرحات: «الذاكرة الجبارة، قوة التحليل العقلي، الجرأة، الأنفة.» (فروخ، ١٩٦٠م: ٢٧-٢٨) ولا بد أنه تأثر بتلك السمات الخفيفة التي مس بها المعري أخلاق الناس في زمانه من مثل قوله:

فظنَّ بسائر الإخوان شرّاً	ولاتأمن على سر فوادا
فلو خبرتهم الجوزاء خبرى	لما طلعت مخافة أن تكادا
تجنبت الأنعام فلا أواخى	وذدت عن العدو فما أعادى
فأى الناس أجعله صديقاً	وأى الأرض أسلكه ارتياداً؟
ويظهر لى مودته مقالا	ويغضنى ضميراً واعتقادا

(المعري، ١٩٦١م: ١٩٧-١٩٨)

كما تأثر إلى حد ما بتشائمه نظره السوداء إلى الحياة، فبرز هذا كله، بتأثير ظروفه وحياته في المهجر، وعلاقاته بالناس بشكل واسع في الرباعيات، ذلك الديوان الذي يعد ثمرة لطموح الشباب أنضجتها مصاعب العيش وقسوة الحياة. (بدوان قطامي، ١١١٩م: ١١٩)

هناك قصيدته التي نظمها سنة ١٩٤٤م بمناسبة مرور ألف عام على ميلاد المعري، بعنوان (المعري) تبين لنا اطلاع فرحات على لزوميات المعري وإنتاجه الشعري.

ألا أيها الأعمى البصير الذى رأى	بفطنته قلب الورى المتقلبا
ولم ير فى الأديان إلا حباثلا	يصيدبها الداعى إليها التكسبا
فيا من رأى فى الدين قيذاً لعقله	فأعمل فيه مبرد النقد مغضبا
أفيقوا أفيقوا يا غواة فإنما	ديانتكم مكر وأحلامكم هبا

(فرحات، الصيف، ١٩٥٤م: ١٨٨)

كما أن أثر المعري ووجهة نظره في البشر، تبدو بشكل واضح عند فرحات في ديوان (أحلام الراعى) الذي صدر سنة ١٩٥٣م كما تبدو آواؤه في الأديان، ورجالها، والفروق

الدينية والمذهبية، وتناول الأمور تناولاً عقلياً... فى كل شعره ودواوينه الأخرى... لنستمع إلى هذه الأبيات للمعري من لزومياته، حيث نرى أصداءها أو نراها بشكل موسع فى قصيدة سلام الغاب من ديوان (أحلام الراعى)...

يقول المعري فى محاوراة بين الضأن وابن آدم:

لو حاورتك الضأن قال حصيداً	الذئب يظلم وابن آدم أظلم
أظفارك استعلت إلى أظفاره	بأسا، وتلك وقت وهذى تقلم

(المعري، ١٩٦١م، ج ٢: ٤٠٩)

ومثل هذا فعل فرحات فى (سلام الغاب) حيث أدار حواراً بينه وبين إحدى نعاجه بعد أن قتل الذئب بمساعدة كلبه... وعلى لسان هذه النعجة جاء بمقارنة بين الإنسان والذئب كمقارنة المعري، وخرج منها بتفضيل الذئب على الإنسان، لأن الذئب لا يقتل إلا وهو جائع على حين أن الإنسان يقتل جائعاً ومتخماً... يقول على لسان النعجة:

قالت لماذا قتلت جائع	لم يبيع منا سوى الطعام؟
ولو رجعنا إلى الطبائع	فالوحش خير من الأنعام
تتهم الذئب بالحملان	وأنت أضراها وأقسى عملاً
الذئب لا يسطو إذا لم يجع	وأنت تسطو جائعاً ومتخماً

(فرحات، أحلام الراعى، ١٩٦٢م: ٥٣-٥٧)

والحقيقة أنه كان للثقافة اللغوية والأدبية القديمة التى عبرها فرحات، أثر كبير فى شعره من حيث الأوزان والقوافى والصور والعبارات والأساليب والألفاظ، فما رأيناه يخرج - فى أغلب شعره - على الأوزان والقوافى العربية القديمة، كما أن الكثير من صورته تبدو عليها سمات البداوة والبيئة العربية القديمة.

ولا ننسى فى هذا المجال أن الذى ساعد على ذلك عند فرحات، تلك الذاكرة القوية

التي كانت تختزن كل ما تقرأ أو تسمع. (بدوان قطامي، ١١١٩م: ١٢٤)

قصصه الشعرية

القصة الشعرية

القصة شكل من أشكال التعبير الأدبي، تتجلى فيها - إلى حد كبير - عواطف صاحبها، ونوازعه، وآراؤه، واتجاهاته... وهي تقوم على ثلاثة عناصر - في الغالب - هي العرض والعقدة والحل، يسلم كل جزء فيها الحوادث إلى الجزء الذي يليه بشكل طبيعي متسلسل بعيد عن الحشو والاستطراد أو التدخل. (المصدر نفسه: ٢٤٦)

الحوادث تسير بشكل طبيعي منطقي، يعتمد اللاحق منها على السابق اعتماداً متناسباً بعيداً عن الافتعال، دون إسهاب أو إيجاز أو حذف. «مهمة القاص تنصر في نقل القارئ إلى حياة القصة، بحيث يتيح له الاندماج التام في حوادثها، ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذي يحدث بين الشخصيات والحوادث.» (نجم، ١٩٦٣م: ١٠)

أما القصة الشعرية، فهي فن أو نوع من الأنواع الشعرية التي يعدّها بعض النقاد فناً جديداً في الشعر العربي اقتبسناه عن الغرب، مع أن الدكتور مندوراً ينكر وجود هذا النوع من الشعر عند الغربيين والحقيقة أن القصة الشعرية بمفهومها البسيط، نجدها في تراثنا الشعري منذ العصر الجاهلي حتى عصرنا الحاضر... نجده عند امرئ القيس والمنخل اليشكري والنابعة الذبياني والحطيئة وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس... وغيرهم أما القصة الشعرية بمفهومها الحديث القائم على ما تقدّم من مفهوم القصة، فهذا فن جديد لانجده إلا عند بعض شعرائنا المحدثين. (بدوان قطامي، ١١١٩م: ٢٤٧)

وإذا كان الشعر تصويراً لما ينعكس على نفس الشاعر من جوانب الحياة، والقصة تصويراً لقطاعات من الحياة نفسها، فإن القصة الشعرية تجمع بين هاتين الصورتين، وتجعلنا نحيا التجربة النفسية الواحدة في نطاق أوسع وأفق أرحب (مريدن، ١٩٨٤م: ١٠)... وتوسل القصة بالشعر لابد أن يجعلها أكثر إيجازاً وأقوى إيماء، وأشد وقعاً، وأعمق أثراً في النفس.

ولنر، بعد ما تقدم، ما هي أنواع القصة الشعرية عند فرحات، ومدى توفر العناصر الفنية فيها...

فى ديوانه الأول المطبوع سنة ١٩٣٢م باسم ديوان فرحات نجد أربع قصص بأسماء: الشهيدان - احتجاج السعادين - الراهبة - كل حر فى دولة الظلم جان... وتوخياً للدقة، لا بد لنا من القول إنها ثلاث أقاصيص وقصة واحدة، الأولى منها أقصوصة وجدانية مأساوية، والثانية رمزية اجتماعية وطنية، والثالثة وجدانية اجتماعية... أما الرابعة فهى القصة، وموضوعها وجدانى وطنى اجتماعى...

قصة (الشهيدان)

تدور الأقصوصة الأولى (الشهيدان) حول عروسين ناما فى ليلة باردة، بعد أن وضعا الفحم المشتعل فى غرفة نومهما لكسر حدة البرد، فاصبحا جثتين هامدتين... وقد بدأ الشاعر القصيدة بموعظة حول الموت والحب ثم انتقل إلى نقل حوادث أقصوصة، كما جاءت فى إحدى الصحف، مبيناً أثر وقع الخبر على عيون المستمعين، ثم ختمها ببعض العظات... وهذه المواعظ فى أول الأقصوصة وفى خاتمتها تعد حشواً أفقدت الأقصوصة الكثير من فنيته، وألصقت بها أجزاء لا تمت إليها بصلة...

قصة (احتجاج السعادين)

أما الثانية (احتجاج السعادين) فمضمونها يدور حول نظرية دارون التطورية، ووقع هذه النظرية لدى القروء، الذين ثاروا عند سماعهم لها فاجتمعوا وأرسلوا نائباً عنهم لمقابلة المولى تعالى وتقديم شكوى ضد البشر الذين يحاولون الانتماء لهم، مبدين رفضهم لتلك المحاولة... وقد استطاع ذلك النائب أن يقابل الله تعالى، فساق بين يديه خطبة طويلة عن أعمال البشر السيئة وعلاقاتهم الخسيسة وصفاتهم المنحطة... وهذه الخطبة المسهبة لم تخدم هدف القصة العام، بل أضعفت روحها الفنية، ولكن الشاعر جاء بها تعبيراً عن نفسه ومرارته من البشر وأخلاقهم، وتألمه من أبناء قومه الذين أنهكتهم الفروق الطائفية والمذهبية، وساقته المطامع والأهواء على حساب كرامتهم وعزتهم وعلى حساب الوطن وكرامته، كقوله (على لسان ذلك النائب واصفاً القروء

إياها بالبشر).

لا تعرف الدين في غير الإخاء ولا تجنى على الخلق باسم الله والدين
لا للبطارق تعنو في سياستها ولا تجوع لإشباع المطارين
ولا تمزق أوطاناً مقدسة بغضاً لأحمد أو حباً لمارون
ولا تبيع من الأغراب موطنها كلا ولو غمروها بالنياشين

(فرحات، ديوان، ١٩٣٢م: ٩٥)

وينهى تلك الأقصوصة بأن الله تعالى قد طلب من نائب القروود أن يكشف عن معاييب البشر، مبيناً له أنه قد قطع علاقته بهم جميعاً... وطبعاً لا يخفى أن هذا التخلي لكثرة ما عند البشر من مساوئ وخسة.

قصة الراهبة

وأما الثالثة (الراهبة) فتدور حول فكرة الرهينة التي تتخذها بعض الفتيات فراراً من مشكلة تكون - في الغالب - مشكلة عاطفية... وموضوع الأقصوصة يدور حول فتاة جميلة من عائلة ثرية منعمة، هجرها حبيبها، فلجأت إلى الدير تداوى جراح الحب ولبست مسوح الراهبات ناذرة نفسها لله... وفي أحد الأيام استيقظت مع الصباح وأخذت تجمع من حديقة الدير ضمة من الزهر... وفي خلال ذلك لفتت نظرها زهرة جميلة في أعلى الجدار، تعز على من يريد جناها، فأخذت تسائلها عن سبب بعدها وعيشها في عزلة، وتستحسن لها العيش في جوار الأزاهير... وعندما عادت تلك الراهبة إلى مأواها في الليل، ونصت ثيابها، بدت لها كنوز الجمال المختفي تحت ثياب الرهينة، فإذا بها تستعيد تلك العبارة التي خاطبت بها الزهرة المنفردة داعية إياها إلى الدخول في المجتمع. (بدوان قطامي، ١١١٩م: ٢٤٩)

وأنت تعيشين في عزلة فلا في السماء ولا في الثرى
لمن خلق الله هذا الجمال ومن يتنشق هذا الشذى

(فرحات، ديوان، ١٩٣٢ م: ١٣٧؛ وديوان الربيع: ١٧٩)

وحول شخصية (الراهبة) التي تقف حياتها على خدمة البشر، لدينا ثلاث قصائد

يعبر كل منها عن شعور الشاعر بالتعاطف مع هذه المخلوقة، شعوراً لا يستهدف إصلاح المجتمع - على غرار ما رأينا في القصائد السالفة - ولكنه مجرد شعور عاطفي رومانسي، يستطلع الشاعر من خلاله ما تنطوي عليه نفسيته من أحاسيس، فللشاعر (إلياس فرحات) قصيدة (الراهبة) التي أطلت من الدير في ضحى يوم مشرق، وقد بدت على وجهها علامات اليأس، إنها فتاة يخلب حسننها الأبواب، وإن علا وجهها شحوب ظاهر، مع أنها ماتزال في ربيع الحياة وشرخ الشباب. واخترق الشاعر حجب الغيب ليعرف علة وجودها في هذا الدير، فترأى له أن وراءها حبیباً غدر بها وهجرها، فلم تجد دواء لصدمتها هذه سوى أن تهب نفسها لربها، وتقف حياتها على التبتل والرهينة.

ولما طلعت شمس النهار، خرجت من الدير لتجمع ضمة من الزهر تهديها لفادى الورى، وبينما كانت تسير على مهلها تلتقط زهرة من هنا، وورده من هناك، رأت زهرة نبتت في أعلى الجدار، فأعجبها شكلها ولونها، وزاد في قيمتها أنها تعز على من يريد اقتطافها، فحرك منظرها وجدانها فقالت لها بحنان:

لمن خلق الله هذا الجمال ومن يتنشق هذا الشذا؟

ثم غامت الدنيا في عينيها فقفلت عائدة إلى غرفتها، وقد حرك قلبها لهيب الذكريات، وحينما نضت ثوبها عنها لتنام، تبين من حسننها ما كان خافياً، وسمعت هاتفاً صامتاً هو رجع الصدى يقول لها:

وأنت تعيشين في عزلة فلا في السماء ولا في الثرى

لمن خلق الله هذا الجمال ومن يتنشق هذا الشذا؟

الصفة الأولى التي في هذه القصة، هي اعتماد الشاعر على التحليل الدقيق لنفسية هذه الراهبة، فقد أفرغ مشاعرها على الزهرة في رومانسية عميقة، فشاركها الطبيعة في أحاسيسها، لما يوجد من التشابه بينها وبين الزهرة من حيث الجمال، والرفعة، والامتناع على من يريد اقتطافها، وهذا كله أشاع في القصة لمحات رومانسية أصيلة.

وميزة أخرى نذكرها لهذه القصة، هي أن الشاعر تمكن من الربط بين حال الراهبة في الحقل، وحالتها حينما عادت إلى خدرها، ونضت ثوبها للنوم، وساعد على هذا الربط

إنهاء القصة بالبيتين الأولين من مناجاتها للزهرة. وليس في القصة حدث ضخم يستحق الالتفات، ولكن عناية الشاعر بدت واضحة بالتصوير لاسيما لتلك الراهبة وملاحها العامة، ونفسياتها التي تنطوى على روح ثائرة مكتومة، مما جعل القصة بجملتها شائقة ممتعة. أما الراهبة الثانية فللشاعر ندرة حداد وإبراهيم العريض. (مريدن، ١٩٨٤م: ٣٠٤-٣٠٥)

والحقيقة أن هذه الأقصوصة عند فرحات تعد من أروع قصصه فنيًا، إذ تخلو من روح الخطابة والمواعظ المباشرة وتدخل الشاعر والإسهاب المخل... إلخ من تلك العيوب التي نجدها في قصصه الأخرى... كما تمتاز بتصوير الصراع النفسى تصويراً بديعاً عن طريق علاقته رمزية، وعن طريق إيماءات سريعة عميقة التأثير... وبالإضافة إلى هذا يتجلى فيها الأسلوب الشعري الجميل وروعة الأخیلة والصور التي منحت القصة بعداً فنياً رائعاً وأثراً قوياً أسراً. (بدوان قطامي، ١١١٩م: ٢٤٩)

قصة (كل حر في دولة الظلم جان)

أما الرابعة فهي قصة (كل حر في دولة الظلم جان) وهذه تقوم على موضوعين يسيران معاً، وهما: موضوع عاطفي وموضوع وطني... والموضوع العاطفي يمثل الجانب الأكبر من القصة.

تدور حوادث هذه القصة بين شاب وفتاة يعيشان في لبنان. تحابا منذ طفولتهما، وكبرا وكبر الحب معهما، ولكن الحائل بينهما كان اختلاف الدين، إذ هو مسيحي وهي مسلمة... وبعد أن يتحدث الشاعر بإفاضة عن آلام ذلك الصبي وتولّاه، ثم يتحدث عن الطبيعة وجمالها، غامزاً الأديان، كما يتحدث عن نفسه وآرائه... وفي هذا شيء من التدخل المخل والمضعف لروح القصة وتسلسل الأحداث.

بعد ذلك يخرج إلى الحديث عن عدوان المستعمر على سورية، وقتل والد الفتاة في السجن لأنه لم يرض عن الظلم، واضطرار الفتاة وأمها إلى السفر إلى دمشق... ثم ينتقل إلى الحديث عن المآسى التي أنزلها المستعمر في سورية، وعن الثورة وزيد وسلطان

الأطرش ووقائع الدروز مع فرنسا، معرجاً على الدين، داعياً الصبي إلى السير إلى دمشق، للقاء محبوبته... وبعد شهر يلتقى المحب بمحبوبته فى إحدى ضواحي دمشق، ولكن ثلة من الجنود السودانيين تحيط بهما طامعة بالفتاة... وتدور معركة بين الصبي والجنود، يقتل فيها بعض الجنود، كما يقتل العاشقان... وهنا يعرض الشاعر بالفرنسيين وأكاذيبهم وادعاءاتهم.

يتحسر الشاعر، بعد ذلك، على حال هذين العاشقين مبدياً تعاطفه معهما، ويُنهي القصيدة التى وصل عدد أبياتها إلى ٢٢٢ بيتاً، عن حال قومه العرب مع الدين الذى سلطوه على كل شيء، مهاجاً الدين، داعياً إلى الحب مبيناً أثره فى النفوس والأعمال والسلوك.

والحقيقة أن بعض الوقائق الغرامية فى هذه القصة، إنما هى نقل عما حدث مع الشاعر نفسه، وخاصة ذلك الجزء الذى ساقه على لسان الصبي متحدثاً عن حبه الأول وتعلقه بتلك المحبوبة، ملقياً التبعة على روايات جورجى زيدان التى كانا يقرآنها معاً، حيث يقول:

علمتنى الغرام حرفاً فحرفاً	كتب زيدان آه من زيدان
كنت أتلو رواية عن فتاة	من بنات الملوك من غسان
...لست أنسى قولى لها حين كان الـ	حب والشوق يجريان لسانى
إن تكونى هنداً وفاء وحباً	كنت حسادك المحب العانى

(فرحات، ديوان، ١٩٣٢م: ٢١٨؛ وديوان الربيع: ٢٦٦)

وقد تعرضنا لذلك فى حديثنا على حياة فرحات. وهذا الامر قد فات عزيزه مريدن عند دراستها لهذه القصة فتحيرت بشأنه ومما قالت: «أترأه يريد أن ينوه بروايات زيدان أم يريد أن يضفى على هذه العاطفية لوناً خيالياً خالصاً». (مريدن، ١٩٨٤م: ٣٧٧)

لو حاولنا أن نخضع هذه القصيدة للمفهوم الفنى للقصة، لوجدنا أنها تخرج على ذلك المفهوم فى أغلب جوانبها... فمع أن عنوان القصة سياسى، إلا أن محورها الأول عاطفى، كما أن فيها شيئاً كثيراً من القسر والتدخل والإيضاح والوعظ والخطابة والحكم وفقدان

التسلسل المنطقي والاعتساف في ربط الأحداث... أى بالاختصار، لقد اتخذ الشاعر من الموضوع العاطفي الصغير وسيلة لِبَثِّ آرائه وإفراغ نوازه وأهوائه، وإلقاء مواعظه وحكمه والتعريض بالمستعمر ورجال الدين والأديان والرسل، مهتماً بهدف القصة العام دون الاهتمام بتفصيلاتها وربط الأحداث وتسلسلها المنطقي... وهذا ما أضعف بناءها الفني وأفقدتها الخيط القصصي، بل أفقدتها الهدف الرئيسى الذى تهدف إليه القصة عامة، وهو اندماج القارى فى أحداثها...

كما لا يخفى الأسلوب التقريرى فيها، وخلوها من الأخيلة والصور الجميلة، وبناءؤها على وزن البحر الخفيف ذى النغم الهادى القريب من النشر... وكل هذا كاد يحول القصيده عنده إلى نظم، بل هى نظم فى كثير من المواضع. (بدوان قطامى، ١١١٩م: ٢٥١)

قصصه القصيرة

بالإضافة إلى القصائد المتقدمة، نجد أيضاً ستّ قصائد أخرى على شكل قصص قصيرة أو أقاصيص فى ديوانه أحلام الراعى... وهى قصائد رمزية على شكل أحلام عاش فيها الشاعر مع نعاجه، وشياهه، وكلبه الغضروف. وهذه القصائد فى مجموعها - ما عدا الأولى - تدور حول الهجاء الاجتماعى والتعريض بأنباء البشر وتفضيل الكلاب والحيوانات عليهم... أما الأولى فتدور حول الخمر والحب وأثرهما فى النفوس، كما تدور حول الشباب وضرورة انتهاز تلك الفترة والتمتع بها... وهناك قصيده أخرى فيها - بالإضافة إلى الهجاء الاجتماعى - فكرة أخرى وهى فكرة العدل الإلهى، ومحاولة الثورة والتمرد على ما قبلت به المخلوقات من تسلط القوى على الضعيف، والصراع بين فكرتين حول خالق هذا الكون، أهواله أم هى الطبيعة؟... وهذه القصيدة هى القصيدة الخامسة فى الديون وهى بعنوان؟ (إشارة استفهام).

هذه القصيدة - عامة - تبدو فيها الروح القصصية بوضوح، ولكن ما يضعف هذه الروح، هى الإطالة المُمِلَّة فى بعض المواضع، والخطابة والعظات فى مواضع أخرى، وسوق أشياء لا صلة لها بموضوع القصة فى مواضع ثالثة... كما نجد فيها - أيضاً -

الحوار الطرايف الذى يضيف عليها شيئاً من المتعة، والحركة الخفيفة التى تمنحها كثيراً من الحيوية. (بدوان قطامى، ١١١٩م: ٢٥١-٢٥٢)

النتيجة

كان إلياس فرحات شديد المعارضة، عالى الهمة، كثير الجلد على الدرس والتحصيل، فعكف على المطالعة والاقتباس وأخذ يتمرن على نظم الشعر متدرجاً من العامى إلى الفصيح، دون أن يتعلم الصرف والنحو والعروض، ولكنه كان يستعين بأرباب العلم ويعرض عليهم شعره فيصححون له الأخطاء اللغوية. وكما كان العناد أبرز صفاته فعاند الشعر حتى امتلكه وعاند الحياة والرزق رغم أنه كان يهرب منه. مميزات إلياس فرحات الأدبية والشخصية بالايجاز، هي:

التأمل فى الأدب الكلاسيكى، والمبادرة فى خلق قوة التعبير الأدبى، والنظر فى أعمال الشعراء، وعدم الانتباه إلى القواعد المشتركة والشعبية فى الأدب العربى، الهروب من بعض قواعد العروض، والانتباه إلى المعنى والابتكار فى الشعر العربى فى خلق مركبات جديدة، استقلال الفكر، استعمال العواطف البشرية فى الشعر، العناية بالحياة الاجتماعية والسياسية للعرب، الاحاطة بالعلوم القرآنية والأحاديث، العناية للعادات التقليدية فى الحياة العربية، الاهتمام بالوحدة الموضوعية فى القصيدة، فكرة حكيمة ونبيلة.

المصادر والمراجع

بدوان قطامى، سمير. ١١١٩م. *إلياس فرحات شاعر العرب فى المهجر*. القاهرة: دار المعارف بمصر. العودات، يعقوب. ١٩٥٦م. *الناطقون بالضاد فى أمريكا الجنوبية*. المجلد الأول. بيروت: دار ریحانى.

الفاخورى، حنا. ١٣٨٠م. *تاريخ ادبيات عربى*. مشهد: نشر توس. فرحات، إلياس.

- *أحلام الراعى*. ١٩٦٢م. الطبعة الثانية. بيروت: دار الملايين.
- *ديوان فرحات*. ١٩٣٢م. سان باولو.

- الصيف. ١٩٥٤م. البرازيل.
- الرباعيات. ١٩٥٤م. البرازيل.
- قال الراوى. ١٩٦٥م. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد.
- مطلع الشتاء. ١٩٦٧م. القاهرة: مكتبة القاهرة.
- فروخ، عمر. ١٩٦٠م. أبوالعلاء المعرى الشاعر الحكيم بيروت: دار المشرق.
- المتنبي، أبو الطيب. ١٨٩٨م. ديوان. مصر: طبعة هندية.
- مريدن، عزيزة. ١٩٨٤م. القصة الشعرية فى العصر الحديث. دمشق: دار الفكر.
- المعرى، أبوالعلاء. ١٩٦١م. اللزومات. الجزء الثانى. بيروت: دار صادر.
- نجم، محمد يوسف. ١٩٦٣م. فن القصة. بيروت: دار الثقافة.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الأولى - العدد الثاني - صيف ١٣٩٠ ش / حزيران ٢٠١١ م

دراسة نقدية في مبني خمريات أبي نواس

يوسف هادي پور نهزمي*

الملخص

تطلق الخمريات على الأشعار التي تتناول عالم الشراب، بدءا بالخمرة وأوصافها، مروراً بأوانيتها وأشكالها، ورجوعاً إلى مواطنها وكرمها ووصفا لمجالسها وما تضمه من سقا وندمان وغناء ولهو وطرب، وتتبعاً لتأثيرها في النفس، وديبها في مفصل الجسد، وما يحصل منها من نشوة، وخيلاء، وما يجري في مجالسها من طرائف ولطائف، وطقوس وشعائر، وغير ذلك مما جعل القصائد الخمرية أو الأبيات التي تضمها قصائد الشعر العربي في هذا الموضوع، تحتل مكانة بارزة، وتكاد أن تكون نوعاً مستقلاً بذاته. لما تتميز به من خصوصية الوصف، والسياق القصصي أحياناً، ومن أبعاد سياسية واجتماعية في بعض الأحيان، وأبعاد فكرية، وتأملية ذات منحنى فلسفي ظاهر في أحيان أخرى. ولاشك في أن أبانواس هو رائد الشعر الخمرى أبداً. على أنه اتخذ الخمرة مدخلاً إلى عالم السياسة، والسعادة، والجمال، والمعرفة، ومخرجاً وحيداً من سجن المجتمع وسجن أعرافه، و تقاليده، ومأزق الوجود. بسبب هذه الأهمية البالغة نعالج خمرياته من الناحية الشكلية حتى تتبين الوجوه المتميزة في شكل خمرياته كمقدمة لدراسة مضمون خمرياته في مقال آخر.

الكلمات الدلالية: أبونواس، رائد الشعر الخمرى، الخمريات، مجالس الخمر.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية - أستاذ مساعد.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى.

المقدمة

لا يمتاز أبونواس بالمدح ولا بالهجاء ولا بغير هذه الفنون، بل إنه يمتاز بشعره الخمرى، واقترن ذكره بالخمرة وبقي اسمه ملازماً لها حتى يومنا هذا. قيل: إنه شاعر الخمر، وقيل: إنه مؤسس مدرسة الخمر، واعتبره الكثيرون زعيماً بلا منازع للخمرىات فى الأدب العربى. ولا شك فى صحة جميع هذه السمات، ولكن السؤال هنا: كيف ظل زعيماً للخمرىات مع أنه لم يكن أول من ابتكر هذا الفن فى تاريخ الشعر الخمرى؟ بل سبقه إليه أكثر من شاعر فى العصر الجاهلى وفى العصر الإسلامى وفى عصره بالذات. ونافسه فيه كثير من معاصريه وسبقه إليه كثيرون. إذا توغلنا فى الموضوع، نجد أكثر من عامل قد جعل من أبى نواس، شاعر الخمر بلا منازع فى الأدب العربى، وزعيم القدماء والمحدثين منها أنه:

بلغت الخمرة عنده مرتبة كبيرة من التعظيم والتقدیس، على حسب الظاهر، بحيث أنه استطاع أن يخلق منها عالماً شعرياً يجسد من خلاله طاقته الروحية والإبداعية والفكرية، بحيث قد بينت خمرته عمق نظرته إلى الحياة، والوجود، والإنسانية. فيخلق بواسطتها عالماً جديداً متفرداً بأفكاره وآرائه وبإمكاننا أن نسميه عالماً نواسياً. فخمرته خمرة يمتزج فيها الإحساس بالفكر والروح، وتذوب فيها النفس شوقاً إلى الخلاص من المصائب والآلام. ففيها صفات كل ما هو جميل ونقى، تحن إلى الصور والأسرار، وتتكلم بالإحياءات. فهي محرم الأسرار. ثم إنه جعلها مرآة، يرى من خلالها تحولات مجتمعه وتحولات العالم وجماله، كأنها كأس الملك جمشيد الأسطورى. كما جعلها وسيلة لثورته وتمردّه على الأعراف الاجتماعية، والسنن الشعرية. وأكثر من ذلك كانت وسيلة لتعامله مع الناس والتعايش بينهم، وفى تلك الحال كانت وسيلة لمحاربة القبح مع الإكثار فى ذكر القبح. وكانت تعويضاً يستبدل به كل ما يكره بكل ما يحب، وتعويضاً عن الحرمان فى ظلّ خلافة وخليفة يدعى بأنه خليفة إسلامية وينشر الصدق والصفاء، مع أنه ناشر الكذب والرياء. فلا شك فى أنه زعيم الشعر الخمرى، على أنه اتخذ الخمرة - هذه الفاكهة المحرمة - مدخلاً إلى عالم المعرفة وعالم السياسة وعالم السعادة والجمال،

ومخرجاً وحيداً من سجن المجتمع وسجن أعرافه وتقاليده وقيوده ومن مأزق الوجود. إنّه اتخذ هذه الوسيلة المألوفة عند الناس، رمزا لتجسيد ما هو ضده. يتكلّم عن لسان وسيلة محرّمة ولكن، شائعة ومتداولة، لتبيين ما هو أخلاق، كما يقول طه حسين: «كان أبونواس إذن في هذا الشعر المخالف للأخلاق وأصول الفضيلة، محباً للأخلاق وأصول الفضيلة. كان يؤثّر الصدق وينكر الكذب.» (حسين، ١٩٧٦م، ج ٢: ٢٦٤)

هذا هو بعض الخصائص لخمريات أبي نواس، الخصائص التي جعلته زعيماً بلا منازع للشعر الخمرى. وإن كنّا لا نشكّ في أنّ أبانواس قد شرب الخمرة ولكننا نشكّ كثيراً فيما قيل عن مجونه وميله إلى التفحّش والتهتك ونرفض بعد كلّ ما عرفناه عن أبي نواس من مميّزات أن يكون ماجناً بالفعل، أو عريداً أو مهتكتاً، كما يشهد أبونواس بقوله: «والله ما فتحتُ سراويلي لحرام قط.» (ابن عساکر، ١٣٣٢ش، ج ٤: ٢٦٤) وكما يقول عند الإجابة للجّمّاز الذى يدعوه إلى التوبة: «يا أبا عبدالله ما أشركت بالله طرفة عين قط.» (ابن منظور، ١٩٩٥م: ٣٠٢) ونحن نرى بأنّ لشعره مظهرين: مظهراً ظاهرياً وعلنياً يُسائر ويرضى مجتمعه، ولا بدّ له أن يتّخذه لتعايشه مع الناس. ومظهراً باطنياً، يجسّد فكر أبي نواس وآفاقه الروحية والنفسية والسياسية والاجتماعية. والمظهر الأوّل - برأينا - كان ستاراً لحفظ المظهر الثانى وفى الحقيقة اتخذ التقيّة بشكل يخصّه ويخصّ القرن الثانى للهجرة.

ولكلّ إنسان ملتزم بالقيم الاجتماعية والإنسانية، طريق خاص يتّخذه عند الشدائد أمام سلطة الجور وسلطان جائر. ولكلّ شاعر ملتزم، أسلوب خاص فى التعبير عمّا يعتقده ويختلج فى ضميره.

فليس شاعراً ملتزماً من لا يعرف زمانه، ولا يفهم حوائج مجتمعه ولا يدرك خصائص الدولة التي فى ظلّها يعيش، وليس الشاعر الملتزم ذا ذكاوة إن لا يتخذ وسيلة مألوفة عند الناس ومناسبة للعصر والمجتمع، رمزا لتبيين ما يريده ويتّماه. وهذا هو أبونواس، له استطاعة خاصة، وقدرة فنية خلاقة، استعملها بأحسن وجه من الوجوه المألوفة.

خمرياته من حيث الشكل

علمنا بأنّ الشعر الخمرى ليس من الموضوعات الجديدة، وقد عرف فى الشعر الجاهلى وفى صدر الإسلام وفى العصر الأموى وأوائل العصر العباسى. ولكنّه ما كان فنّاً مستقلاً، بل الشعراء كانوا يقصدون به إلى غرض أصلى وهو الفخر ومدح المحاسن والأخلاق الكريمة. ثم إنّ الألفاظ والمعانى كانت متكررة إلى حد كبير. فلسنا فى هذا المقال نعالج المعانى المتداولة عند الشعراء قبل أبى نواس فى هذا الفن.

وأما الذى سنتناول فى هذا المقال فهو الشعر الخمرى من حيث الشكل من الجاهلية إلى قبيل عهد أبى نواس للتعرف على موارد الخلاف فى شكل خمريات أبى نواس وما أتى بجديد فى هذا الفن من ناحية الألفاظ والصور والتشبيهات الجديدة بالنسبة للشعراء قبله، دون النظر إلى الأغراض والمعانى الجديدة التى سنعالجها فى مقال آخر.

وأما الشعراء الجاهليّون عندما وصفوا الخمرة فأجادوا فيها بعض الإجادة، ولم يكن وصفهم عميقاً وكانوا يقنعون بالظواهر، يصفون أقداحها وأباريقها ومكان شرائها وصفاً مجملاً ويصفون طعمها عند مزجها بالماء وما تُثير من نشوة، غير مبالغين فى هذا الوصف ولا مسرفين فى البحث عن الدقائق. كما وصفها عمرو بن كلثوم فى معلقته التى استهلّها بنسيب خمرى بدلاً من النسيب الطللى، خلافاً لأسلوب الشعراء قبله و معاصريه حيث يقول:

ألا هُبِّى بصحنك فاصبحينا ولا تُبقِ خمور الأندرينا
مشعشةً كأنّ الحُصَّ فيها إذا ما الماءُ خالطها سخينا

(البستانى، ١٩٦٠م، ج ١: ١٢٩)

إنّه يذكر الصحن - وهو القدح الكبير - ويشير إلى الشرب فى الصباح، ويذكر قرية مشهورة فى جنوبى حلب وهى «الأندرين» وخمرها مشهور. يشبه لون الخمرة عند مزجها بالماء الساخن بلون الحُصّ، وهو نبت له زهر أحمر إلى الصفرة، يشبه الزعفران. وللبيد بن ربيعة أبيات يكتفى بأن يصف الخمرة بصفائها ويصف خابيتها بلون أغبر وجونة، حيث يقول:

أعلى السباء بكل أدكن عاتق
أو جونة قُدحت و فضّ ختامها
بصبح صافية وجذب كرينة
بمؤثر تآتاله إبهامها

(المصدر نفسه: ١١٠)

أدكن بمعنى أغبر اللون وهو صفة للزُّق المحذوف. والجونة بمعنى السوداء وهي صفة للخابية المحذوفة. وهو أيضا يشير إلى شرب الخمرة في الصباح مبكرا قبل أن تُصبح الدجاج، وفي وصفه شيء إضافي بالنسبة لعمر بن كلثوم وهو حضور امرأة تضرب على الكِران وهو نوع من العيدان، فليبد يجسّد لنا مجلسا فيه خمرة صافية و امرأة عازفة وما يلزمها.

في حين نرى عدى بن زيد العبادي يصف الخمرة أجمل وأوسع وأروع بالنسبة للآخرين لأسباب، ومنها: أنّه كان نصرانيا عارفا بمجالس الخمرة وآدابها. ثم أنّه نشأ في «الحيرة»، بالقرب من إيران، ودرس العربية والفارسية، فاتّصل بهرمز الرابع - أحد ملوك فارس - وتأثّر بالحضارة الفارسية، وهي على أوجها في عهد كسرى أنوشروان.

فلهذا نرى في أبياته - على جاهليتها وبداءتها - رقة الحضارة إذ يقول:

ودّعوا بالصبح يوما، فجاءت
قدّمته على عُقار كعين الديك
قينة في يمينها إبريق
صَفَى سُلَافَهَا الراووق
مُرّة قبل مزجها، فإذا ما
مُزجت لَذَّ طَعْمَهَا مَنْ يذوق
وطفا فوقها فقاقيع كاليا
قوتِ حمَرٍ يُثِيرُهَا التصفيق
ثم كان المزاج ماء سحاب
لا صدى آجن ولا مطروق

(المصدر نفسه: ٢٦١-٢٦٢)

وهو أيضا يشير إلى شرب الخمرة في الصّباح، ولكن شربه يختلف من شرب الآخرين، على أنّه مدعوّ في مجلس من مجالس الشراب، فلم يشرب على يده، بل شربها على يد مغنية في يمينها إبريق حافلة بالخمرة. قدّمت المغنية إليه خمرة لونها كلون عين الديك، وهو نوع من النبت، وقد نقّحتها بالمصفاة قبل الشرب. يشير إلى مزجها بالماء ولذّتها، و لكننا نرى في وصفها شيئا إضافيا، وهو وصف الفقاقيع التي تتشكّل عند مزجها بالماء،

ويشبهها بالياقوت في حمرتها. ويذكر بأن المزاج كان ماء صافيا وهو ماء سحاب ولا ماء آجن ولا مطروق. فنرى في وصفه تعابير جديدة وألفاظا جيدة بالنسبة للآخرين لأسباب ذكرناها.

وأما الأعشى، فعنده للخمرة منزلة خاصة وله في وصفها يد طولى، وهو لا يكفى بوصف الخمرة بلسانه، بل يظهر لنا أثرها في النفس ويتكلم عن لسان شارب الخمرة ويجسد لنا حركاته وسكناته عند وصف الخمرة. انظروا إلى هذه الأبيات:

وقد غدوتُ إلى الحانوت يتبعنى	شاو، مَشَلْ، شَلُولْ، شُلْشُلْ، شُولْ
نازعُهم قُصْبَ الرِّيحان، متكنا	وقهوة مُزَّة، راووقها خَضِلْ
لايستفيقون منها، وهى راهنة	إلّا بـ«هاتِ» وإن علّوا وإن نهّلوا
يسعى بها ذو زجاجاتٍ له نطف	مقلّص أسفل السربال، مُعْتَمِلْ
ومستجيب لصوت الصنج تسمعه	إذا ترجّع فيه القينة الفُصْلْ

(المصدر نفسه: ٢٢٨-٢٢٩)

يشير إلى ذهابه إلى الحانوت صباحا باكرا ويشرح لنا القضايا التي حدثت هناك. الألفاظ المستعملة تدلّ على أنه سكران وهى كثرة الشينات فى الشطر الثانى من البيت الأوّل. إنّه يصف لنا إحدى مجالس الشرب، يشربون من إناء دائم الرطب من أثر الخمرة وهم فى حالة السكر. لا يستفيقون من هذه الحالة إلّا بقولهم للساقى «هاتِ». يسعى بها غلام مقرّط فى يده زجاجات وله سربال قصير يزيد على جهده فى الخدمة، وفى المجلس قينة تضرب العود، وصوت العود مستجيب لصوت الصنج يضربها شخص آخر. فالأعشى يصف لنا مجلسا من مجالس الخمر ويصوّر لنا حالاتهم الخاصة عند شربها بدقة تامة بحيث لم يأت بها شاعر جاهلى آخر. وفى مكان آخر يقول:

وصهباء طاف يهوديها	وأبرزها وعليها خُتْم
وقابلها الريح فى دنّها	وصلّى على دنّها وارتشم

(المصدر نفسه: ٢٣٥-٢٣٦)

سمّيت الخمرة بصهباء، نظرا إلى لونها وهو الأشقر الضارب إلى الحمرة وعليها ختم. فما كان الدن مفتوحا وهذا يدلّ على أصالة الخمرة. وأيضا له وصف جميل لم يُسمع

من أحد الشعراء قبله، وهو وصف لحظة تهب الريح على الدّن وتبردها، ويشبه الصوت الحاصل عند الالتقاء بالدّن، بصوت الراهب الذي يصلّي ويقوم بالدّعاء.

كان الأعشى ذا ثقافة واسعة. إنّه قطع العراق إلى بلاد الفارس ومدح ملوكها وأدرك الإسلام. وعلى هذا نراه قد تأثر بالقرآن الكريم في اللفظ والتعبير، كما جاء في القرآن الكريم: «يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ مَخْتُومٍ» (المطففين: ٢٥) وهذا التأثر مشهود في استعمال فعل «صلّى» و«ارتشم» وهو ذكر الدّعاء. وهكذا من كلمة «خُتم». وله قصيدة أخرى في مدح أبياس بن قبيصة الطائي ومطلعها:

وَشَمُولٌ تَحْسِبُ الْعَيْنُ، إِذَا صُفِّقَتْ، وَرَدَّتْهَا نَوْرَ الذُّبْحِ

(البستاني، ١٩٦٠م، ج ١: ٢٤٤)

يسمّى الشاعر الخمرة شمولاً وهي الخمرة التي هبّت عليها الريح الشمالية وأبردتها، ويشبه لونها بنور الذُّبْح، وهي نبتة حمراء. ويشير إلى رائحتها ويذكر إناء الخمرة وينعتها بجونة جارية، وهي إناء حافلة بالخمرة من مدينة الحيرة، ويصف الإبريق والقدح ويشير إلى كثرة الخمرة حيث إذا صبّ الماء عليها أزيدت وزهبت إضافاتها. ثم يصف مجلس الخمر وما فيه من مَعْنٍ وآلات الطرب والشّرب، ويذكر الشباب كأنهم مصاييح في الدجى ويصف أحوالهم في حالة السكر حيث لا يستطيعون القيام ويجرونهم الآخرون. وخلاصة القول إنّ الأعشى من أحسن الوصّافين للخمرة ويفوق على سائر الشعراء الجاهليين جميعاً.

وأما خمريات حسّابن ثابت من حيث الشكل، فيختلف من خمريات الآخرين، إذ إنّ من المخضرمين ومتأثر بالقرآن الكريم وهو شاعر النّبي (ص). وعندما يصف الخمرة يذكرها بصفات ذكرت في القرآن الكريم. نذكر بعض الآيات له على سبيل المثال:

يَسْقَوْنَ مَنْ وَرَدَ الْبَرِيصُ، عَلَيْهِم	بَرَدَى يُصَفَّقُ بِالرَّحِيقِ السَّلْسَلِ
يُسْقَوْنَ دِرْيَاقَ الرَّحِيقِ، وَلَمْ تَكُنْ	تُدْعَى وَلَا تُدْهِمُ لِنَقْفِ الْحَنْظَلِ
بِيضُ الْوَجْهِ، كَرِيْمَةٌ أَحْسَابُهُمْ	شَمُّ الْأَنْوَفِ مِنَ الطَّرَازِ الْأَوَّلِ

(البستاني، ١٩٦٠م، ج ٢: ٢٥)

كما جاء في القرآن الكريم: ﴿يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ مَخْتُومٍ﴾ (المطففين: ٢٥) أو كما ورد: ﴿وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلًا﴾ (الإنسان: ١٧-١٨) وإنه قد أتى بوصف جديد في وصف الخمرة وشبهه بطعم الفلفل حيث يقول:

ولقد شربتُ الخمر من حانوته صهباء صافيةً كطعمِ الفلفل
وتم يكرّر وصف الأعشى ويقول:
يسعى على بكأسها منتطفٌ فيعُذني منها، ولو لم أنهل
والمنتطف غلام ذو قرطة. وبعد ذلك له بيت مشهور وعذب وهو:
إنّ التّي ناولتني فرددتُها قُتِلْتُ - قُتِلْتُ - فَهَا تَهَا لَمْ تُقْتَلْ

(البستاني، ١٩٦٠ م، ج ٢: ٢٥)

وهذا تعبير رائع وجديد يلائم الذوق الأدبي وهكذا فيه شيء من الحكم الشرعي وطريق لتحليل الخمر، ذكرناها آنفاً وبعد ذلك يصف حركة الخمرة في قعر الزجاجه ويشبهها بحركة الراكب على الناقة عند السير، وهي كحركة الرقاصة عند الرقص وهذا أيضاً وصف جديد، ولم يأت به شاعر قبله.

وله قصيدة أخرى في الخمر يبدأها بنسب طल्ली كما يبدأ الشاعر الجاهلي ولكنّه فيه فرق كبير، إذ لها نسب سلبي ولا إيجابي ومطلعها:

ما هاجَ حَسَّانَ رسومُ المُقام ومظعنُ الحَيِّ ومبنى الخيام
والنوى قد هدمَ أعضادهُ تقادّمُ العهدِ بوادي تَهَام

آثار الحضارة في هذه الأبيات واضحة إذ إنّ حَسَّانَ حضري بالنسبة للشعراء قبله. فهو يمدح الأحياء ويميل إلى الحياة ولا يميل إلى ذكر ما مضى. ثم ينتقل إلى مدح الخمرة والأماكن المشهورة لشرائها ويصف مجلساً من مجالس الخمرة ويشير إلى مفعولها في النفس و له فيه تعبير جديد إذ يقول:

تدبُّ في الجسم ديبياً كما دبَّ دَبِيَّ وسطَ رَقَاقِ هَيَام

(المصدر نفسه: ٣٢-٣٣)

وفعل «دبّ» يدلّ على تأثير الخمرة في الجسم بصورة تدريجيّة ويشبهها بحركة الدبى، وهو موجود أصغر من النمل، فى وسط الرمل.

نكتفى بهذا المقدار من شكل الخمريات عند حسان بن ثابت قائلاً بمقدار قليل من التقدّم عنده فى وصف الخمر وذكر مجالسها من حيث الشكل دون المعنى وننتقل إلى العصر الأموى ونذكر زعيم الشعر الخمرى فى تلك الفترة وهو الأخطل، الشاعر النصرانى الذى لقّب بشاعر بنى أمية بالحق. وله قصائد كثيرة فى الخمرة ومجالسها، ومنها قصيدة يشبه فيها أوانى الخمرة الكبيرة برجالٍ من السودان دون أن يتسرّبوا دلالة على عظمة الإناء وامتلائها بالخمرة مع الإشارة إلى لونها الأسود حيث يقول:

أناخوا، فجّروا شاصيات كأنّها رجالٌ من السودان لم يتسرّبوا
ثم يستعمل كلمة «عقار» ويشير إلى ضوئها وتبرّكها، على أنّه نصرانى وعندهم للخمرة قداسة، إذ يقول:

تُمرُّ بها الأيدى سنيحاً وبارحاً وتوضع باللّهمّ حىّ وتُحمَلُ
وبعد ذلك يشير إلى ارتياح الشارب وطيب الخمرة ويكرّر الوصف الذى أتى به حسان ويقول:

تدبُّ ديبياً فى العظام كأنّه ديب نمالٍ فى نقاءٍ يتهيلُ
فقلتُ: اقتلوها عنكم بمزاجها فأطيبُ بها مقتولةً حين تُقتلُ

(المصدر نفسه: ٩٢)

إلاّ أنّه يرجّح المقتولة من الخمرة، وهى الممزوجة بالماء، فى حين يرجّحها حسان غير مقتولة ويطلب الصرف منها. وهذا شىء عجيب على أنّ حسان رجل مسلم وشرب الخمر حرام فى دينه، وهو يطلب الصرف منها والأخطل رجل نصرانى ولا مانع له فى شربها وهو يطلب المقتولة منها التى تأثيرها فى الجسم أقلّ بسبب امتزاجها بالماء. وفى مكان آخر يأتى بوصف جديد وجميل ويشبه لون الخمرة بالكوكب المربّخ لحرمتها حيث يقول:

فجاءَ بها، كأنّها فى إنائه بها الكوكب المربّخ تصفو وتُزبدُ

(المصدر نفسه: ٩٣)

فما رأينا شيئاً جديداً عند الأخطل في هذا الفن إلا بعض التعابير التي تدلُّ على تقديس الخمرة عنده وهذه القداسة تعود إلى دينه. كما نرى خلفية هذه القداسة في بعض الأديان و سنشير إليها وتأثيرها عند الإتيان بتعابير جديدة ومعاني رمزية عند أبي نواس.

وأما أول من بدأ بتغيير في شكل الخمريات فهو الوليد بن يزيد وبعض شعراء الكوفة في أوائل القرن الثاني للهجرة. وهذا أمر طبيعي أن يظهر هذا اللون الجديد من الشعر الخمرى في الكوفة لوجودها في وسط الأديرة النصرانية، وقد نهج هؤلاء الشعراء الكوفيون نهجا جديدا في شعرهم عامة وفي الخمريات خاصة في شكله وأسلوبه ومعانيه الذي يميل إلى الخفة وسهولة اللفظ والعبارة ومسيرة المعاني لروح الحضارة والمدنية. على سبيل المثال نذكر أبياتا لهذا النهج من شعر الوليد بن يزيد، الخليفة الأموي الشاعر:

إصدع نجى الهموم بالطرب	وانعم على الدهر بابنة العنب
واستقبل العيش في غضارته	لا تقف منه آثار معتقب
من قهوة زانها تقادُمها	فهي عجوز تعلقو على الحقب
أشهى إلى الشرب يوم جلوتها	من الفتاة الكريمة النسب

(المصدر نفسه: ٢٣٣)

إلى آخر الأبيات فيها تعابير جديدة عن الخمرة: ابنة العنب، قهوة، عجوز وما إلى ذلك. والآن لايهمنا المعاني الموجودة فيها، ولكن الشيء الذي يهمنا في هذا الفصل هو الشكل والبحور الخفيفة التي اتخذها الوليد في شعره الخمرى. انظروا إلى هذه الأبيات:

أدر الكأس يميناً	لا تدرها ليسار
اسق هذا ثم هذا	صاحب العود النصار
من كُملت عتقوها	منذ دهر في جرار
ختموها بالأفاوب	هـ وكافور وقار
فلقد أيقنت أنى	غير مبعوث لنار

(حسين : ١٩٧٦م، ج ٢: ٨٠)

على هذا نعتقد بأنّ شعر الخمر قد تلوّن بلون الحضارة الجديدة في الكوفة إلى آخر عهد الأمويين وأوّل عصر العباسيين واستمدّ بعض معانيه من تراث الفرس، أو النصارى. فتنوّع الشعراء للخمر وصفاته، فقالوا في تقديره وذكر مكانته، وشبهوه بعروس غالية المهر، ووصفوا رائحته وما يوضع حوله أو جنب كؤوسه من مختلف لأفاويه والطيب وأنواع الرّياحين، وقالوا في ذكر تعتيقه و قدمه و وصف رائحته و فعله في النفوس و حالات السكرى والنشأوى ممّن دارت برؤوسهم، وما قد يحدثه المزج به من فقايع وما يشعشع من ألوانه في الكؤوس ووصف الكؤوس والأباريق وما إلى ذلك.

الخمرة عند أبي نواس وسيلة للفخر، يبذل فيها الدرّ والياقوت ويفتخر بشرها وبإتلاف المال فيها، ليدلّ على جوده وكرمه كما يفخر الشاعر الجاهلي:

إني بذلتُ لها لَمَّا بصرتُ بها صاعاً من الدرّ والياقوت ما تُقْبَا
يا قهوة حُرمتُ إلاّ على رَجُلٍ أترى فأتلفَ فيها المالَ والنشبا

(نجيب عطوى، ١٩٨٦م: ٥٢ - ٥٣)

ولو يخلو من معنى جديد ولكنه من ناحية الألفاظ رائعة جداً. وخمرته مشرقه منيرة دائماً، تضيء أينما وجدت في البيت أو الحانة:

ترى حيثُ ما كانت من البيت مشرقاً وما لم تكن فيه من البيت مغرباً
يدور بها ساقٍ أغن ترى له على مُستدار الأذن صُدغا معرباً

(المصدر بنفسه: ٤٤ - ٤٥)

وهي بأضوائها وتألّوها شمس:

قامت بإيريقها والليل معتكر فلاح من وجهها في البيت لألاء
فأرسلت من فم الإبريق صافية كأنما أخذها بالعين إغفاء
جفّت عن الماء حتى ما يلائمها لطافةً وجفا عن شكلها الماء
فلو مزجت بها نوراً لمازجها حتّى تولّد أنوارٌ وأضواء

(المصدر نفسه: ١٠)

وهي كالورد وكعين الديك حمراء، وحين تختلط بالماء تفور، وتبدو فقاقيعها فوقها
بيضاء كالحُبب أو حَبّات الدُر:

وقهوة كجنّى الورد خالصة قدأذهب العتقُ فيها الدّامَ والرّنقا

(المصدر نفسه: ٢٨٤)

وفى مكان آخر يشبه وثبة الفقاقيع بحركة الجراد فى ظلّ المروج:

واشرب سُلَافًا كعين الديك صافيةً من كفّ ساقية كالرّيم حوراءِ
تنزو فواقعها منها إذا مُزجت نزو الجنادب فى مرجٍ وأفياءِ

(المصدر نفسه: ١٤)

ويفتنّ فى تصوير كؤوسها وأباريقها صوراً فنية جميلة أبدع خلقها وتكوينها، ويقول
فى إبريقها وهو على صورة ظبي مشرف من مكان عال:

كأنّ إبريقنا ظبى على شرفٍ قد مدّ منه لخوف القانص العنقا

(المصدر نفسه: ٢٨٤)

وأحياناً هي كالكراكى تمدُّ برقابها الطويلة ورؤوسها الدقيقة:

لدينا أباريقُ كأنّ رقابها رقابُ كراكى قد نظرنَ إلى صقرٍ

(المصدر نفسه: ١٨٨)

ويجمع الصورتين معاً فى واحدة فيقول:

فى أباريقٍ من لُجَيْنِ حسانٍ كظباءٍ سَكَنَ عَرْضَ القفارِ
أو كراكٍ ذُعِرْنَ من صوتِ صقرٍ مفزعَاتٍ شواخصِ الأبصارِ

(المصدر نفسه: ٢٠٦)

وتصبّ الخمر فى الأباريق وفى الكؤوس، وهي بيضاء زجاجية أو من نحاس مصّور
عليه صورة الأكاسرة أو صور الحيوان:

والكوبُ يضحك كالغزال مسبّحاً عند الركوع بلثغة الفافاءِ
وكأنّ أقداح الزجاج إذا جرت وسطَ الظلام، كواكبُ الجوزاءِ

(المصدر نفسه: ٢٩)

وفي مكان آخر يقول:

مُحَفَّرَةُ الجَوَانِبِ والقَرَارِ	فحلَّ بزألها في قعرِ كأسٍ
وكسرى في قرار الطَّرجهارِ	مصوَّرةٍ بصورةٍ جند كسرى
بأعمدة، و أقبيةٍ قصارِ	وجلُّ الجندِ تحت ركاب كسرى

(نجيب عطوى، ١٩٨٦م: ١٧٠)

ويعرض هذه الصورة في شكل آخر ويقول:

حبَّتها بألوانِ التَّصاوِيرِ فارسُ	تُدارُ علينا الراحُ في عسجدية
مَهَا تَدْرِيبُهَا بالقِسيِّ الفوارسُ	قرارِتها كسرى، وفي جنباتها

(المصدر نفسه: ٢٥٠)

ويصف زوراته للحنانات في قُطْرُبُلٍ أو غيرها من أماكن اللُّهُو والشراب في ضواحي بغداد. تكون زورته غالبا بالليل والناس نيام. إنَّه يدبُّ وحده أو مع بعض أصحابه، فيطرق باب صاحب الحانة، وهو نصراني حيناً ويهودياً أحياناً، فيجيبهم هو أو تجيبهم ابنته ويتوجس من الطارقين أوَّل الأمر، ثم لا يلبث أن يطمئن إليهم لأنَّه يعرف فيهم زبائنهم الذين اعتادوه، واعتادوا أن يقدِّموا المال في سبيل الخمر ولا يبخلون، فيجود لهم بأحسنه كما يقول:

من كلِّ أغيدٍ للغمَّاءِ فرَّاجٍ	وفتيةٍ كنجوم الليلِ أوجُّههم
ساقَتهم نحوها سوقاً بإزعاجٍ	أنضاءٍ كأسٍ إذا ما الليلُ جنَّهم
والليلُ مُنْسَدَلُ الظُّلَماءِ كالسَّاجِ	طَرَقَتْ صاحبَ حانوتٍ بهم سحرا
وقالَ بينَ مُسِرِّ الخوفِ والرَّاجِ	لَمَّا قرعتُ عليه البابَ أوجَلَه

(المصدر نفسه: ٨٥)

وفي مكان آخر يقول:

واللَّيْلُ حُلَّتْهُ كالقارِ سوداءُ	يا رُبَّ منزلٍ خَمَّارٍ أَطْفَتْ به
يميل من سكره والعينُ وسناءُ	فقام ذو وفرةٍ من بطن مضجعه
«بعض الكرام» ولى في النعتِ أسماءُ	فقال: «من أنت» في رفقٍ فقلت له:

قلتُ: «إني نحوْتُ الخمرَ أخطبها»
 لما تبينَ أنِّي غيرُ ذي بُخلٍ
 أتى بها قهوة كالْمسكِ صافيةً
 قال: «الدرَاهِمُ» هل للمهرِ إبطاءُ
 وليسَ لي شُغلٌ عنها و أبطاءُ
 كدمعةٍ منحتْها الخدَّ مرهأً

(المصدر نفسه: ٢٢-٢٣)

أو في قصيدة أخرى يقول:
 وخمارةٍ للهو فيها بقيّةٌ
 ولليلٍ جلبابٌ علينا وحوّلنا
 يُسائرنا، إلّا سماءَ نجومها
 إلى أن طرّقنا بابها بعدَ هجعةٍ
 شبابٌ تعارفنا ببابكِ لم نكن
 فإن لم تُجيبينا تبدّدَ شملنا
 فقالتْ لنا: أهلاً وسهلاً ومرحباً
 فقلتُ لها: كيلاً حساباً مقوماً
 فجاءت بها كالشمس يحكى شعاعها
 إليها ثلاثا نحو حانتها سرنا
 فما إن ترى إنساً لديه ولا جنا
 مُعلّقة فيها، إلى حيث وجّهنا
 فقالت: من الطُّرّاق؟ قلنا لها: إنّنا
 نروحُ بما رُحنا إليك فأدلّجنا
 وإن تجمّعينا بالوداد تواصلنا
 بفتيانِ صدقٍ ما أرى بينهم أفنا
 دواريقُ خمرٍ ما نقصنَ وما زدنا
 شعاعَ الثُّريا في زُجاجٍ لها حُسنا

(المصدر نفسه: ٣٨٠-٣٧٩)

ونكتفي بهذه النماذج في شكل خمرياته ومن يرغب فيها أكثر، بإمكانه أن ينظر
 إلى قصائد أخرى له حتى يجد مجالس الخمر وآدابها. (المصدر نفسه: ١١٣ و ١٢٨ و ١٦٤ و
 ١٦٩) إنّه يَصوّر الساقية أو الساقى ولباسه وزينته. تتشكّل هذه المجالس غالباً في وسط
 الرياض أو تحت ظلام الكروم. قد اشتهرت قُطْرُبُلُّ والكرخُ وطيزناباذ وأماكن أخرى
 بشراء الخمر كما يذكرها في أبياته:

قُطْرُبُلُّ مربعى ولى بقرى الكر
 خ مصيفٌ وأمى العنب
 تُرَضِعُنِي دُرَّها وتلحفنِي
 بظَلِّها، والهجيرُ يلتهبُ

(المصدر نفسه: ٣٥)

أو يقول:

ومجلس خمّارٍ إلى جنب حانةٍ بقطر بُلٍّ بين الجنانِ الحدائقِ
تجاهَ ميادينٍ على جنباتها رياضٌ غَدَّتْ محفوفةً بالشقائقِ
(المصدر نفسه : ٢٧٥-٢٧٤)

ويقول في مكان آخر:

فإنَّ جنان الكرخِ مونقةٌ لم تلتقفها يدٌ للحربِ عسراءُ
(المصدر نفسه: ٢٢)

وهو يمزج بين جمال الربيع وجلوته في إبانة ونشوة. فقال في وصف الورود والرياحين:

لا تخشَعَنَّ لِطارِقِ الحدثانِ وادفع همومك بالشّرابِ القانى
أو ما ترى أيدى السحابِ رَقَشَتْ حُلَّ الثرى بدائعِ الريحانِ
من سوسنٍ غُضَّ القُطافُ، وخُزِمَ وبنفسجٍ، و شقائق النُعمانِ
(المصدر نفسه: ٤١٥)

ويصوّر الساقى في هذه البساتين ويقول:

ونحنُ بين بساتين فتنفّحنا ريحَ البنفسجِ لا نَشْرُ الخُزاماءِ
يسعى بها خنثٌ فى خُلِقِهِ دَمَثٌ يستأثرُ العينَ فى مستدرجِ الرائى
مقرّطٌ وافرُ الأُرادفِ، ذو غُنْجٍ كأنَّ فى راحتيه وسمَ حِثاءِ
قد كَسَرَ الشَّعْرَ واواتٍ، ونَضَّدَهُ فوق الجبينِ، وردَّ الصَّدغَ بالفاءِ
عيناه تقسم داءً فى مجاهرها وربّما نفعَتْ من صولة الدّاءِ
(المصدر نفسه: ٢٥)

وفى وصف الساقية يقول:

وذاث وجهٍ كان البدرُ حلَّ به يهدى لك الوردُ
مطموحة الشعر فى قمص مزرّدةٍ العدو والتّفّاحِ خداهما
فلو يراها غلامٌ يلمحها فى زى ذى ذكر سيّما وسيماها
(المصدر نفسه: ٤٢٠)

أو:

واشرب سلافاً كعين الديك، صافيةً من كفّ ساقية كالريم، حوراء

(المصدر نفسه: ١٤)

والخمرة عنده عذراء ترفّ إليها ومهرها غال وهي كريمة، لا يخطبها إلا الكرام:
يا خاطب القهوة الصهباء يمهرها بالرطل يأخذ منها ملاء ذهباً
قصرت بالراح فاخدر عن تسمعها فيحلف الكرم أن لا يحمل العنبا
قالت: «فمن خاطبي هذا؟» فقلت: أنا قالت: فبعلی؟ قلت: «الماء إن عذبا»

(المصدر نفسه: ٥٢)

أو:

وقلت: إني نحوّت الخمر أخطبها: ... قال: «الدراهم! هل للمهر إبطاء»

(المصدر نفسه: ٢٢)

وحين يشرب الخمر من الكأس يحسّ بأنه يقبل حبيته التي يزهر وجهها كالنجم
أو البدر:

فجوّزها عنّي عقارا ترى لها إلى الشرف الأعلى شعاعاً مُطّبا
إذا عبّ فيها شارب القوم خلته يقبل في داج من الليل كوكبا

(المصدر نفسه: ٤٤)

ولم يقف عند هذا الحدّ. بل رأى في الخمرة شيئاً كبيراً من الإجلال، يبلغ ذروة
التقديس أحيانا حيث يقول:

أثن على الخمر بآلائها وسمّها أحسن أسمائها
لاتجعل الماء لها قاهرا ولا تُسلّطها على مائها
والخمر قد يشربها معشر ليسوا، إذا عدّوا، بأكفائها

(المصدر نفسه: ١٢)

فالخمرة عنده كلّ شيء، يصفها بنعوت مختلفة ويعبر عنها بأشكال متنوعة. فهذه
الخمرة، خمرة جديدة في الشكل وفي المعنى. نكتفي بهذا المقدار من دراسة خمرياته

من حيث الشكل وسنعالجها في مقال آخر من حيث المضمون.

النتيجة

يتضح لنا بعد معالجة خمريات أبي نواس من الناحية الشكلية، بأنه في بدايات أمره استخدم الخمرة وسيلة للفخر يفتخر بشربها ويتلف المال فيها ليدل على جوده وكرمه كما يفتخر الشاعر الجاهلي. ولكنها من ناحية الألفاظ رائعة جدا بحيث لا يمكن مقارنتها بخمريات الشعراء الجاهليين. خمرته مشرقة منيرة وتضيء أينما وجدت في البيت أو الحانوت. وهي بأضوائها و تالأؤها كالشمس وهي كالورد وكعين الديك حمراء وحين تختلط بالماء تفور وتبدو فقاقيعها فوقها بيضاء كحبّات الدرّ. إنه يشبه الفقاقيع في وثبتها بحركة الجراد في ظلّ المروج. وفي تصوير الكوؤس والأباريق يخلق صوراً فنية جميلة يشبهها بظباء مشرفة من مكان عال وأحياناً هي كالكراكى لها رقاب طويلة ورؤوس دقيقة. ويصف الأماكن التي تباع فيها الخمر و يشرح كيفية ذهابه إليها وحده أو مع أصدقائه ويطرق باب صاحب الحانة وهو نصرانيّ حيناً ويهودياً حيناً آخر، يجيبهم أو تجيبهم إبنته ويتوجّس من الطارقين في أول الأمر ثم يطمئن بأنهم من الزبائن ويسرفون أموالهم في سبيل الخمرة. إنه يصوّر مجالس الخمر بأحسن صورة. يصور الساقية ولباسها وزينتها وحركاتها وجمالها وأجزائها الجسدية وحالاتها الروحية وكيفية نظرتها إلى الحاضرين. تتشكل المجالس عادة في وسط الرياض أو تحت ظلام الكروم. يمزج جمال الأزهار والرياحين بجمال الساقية في البساتين. وحين يشرب الخمر من الكأس يحسّ بأنه يقبل حبيبته التي يزهر وجهها كالنجم أو البدر. والخمرة عندها عذراء تزفّ إليها ومهرها غال وهي كريمة لا يخطبها إلا الكرام.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن عساكر. ١٣٣٢هـ. التاريخ الكبير. لاط. الشام: مطبعة الروضة.

ابن منظور، محمد بن مكرم. ١٩٩٥م. *أخبار أبي نواس*. الطبعة الثانية. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

البيستاني، فؤاد إفرام. ١٩٦٠م. *المجاني/الحديث*. الطبعة الثانية. بيروت: الطبعة الكاثوليكية.

حسين، طه. ١٩٧٦م. *حديث الأربعة*. الطبعة الثانية عشرة. القاهرة: دار المعارف.

نجيب عطوى، على. ١٩٨٦م. *خمريات أبي نواس*. الطبعة الأولى. بيروت: دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.